

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LUCIANA HENRIQUE MARIANO DA SILVA

A ARQUITETURA DA PAISAGEM DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Brasília
2012

LUCIANA HENRIQUE MARIANO DA SILVA

A ARQUITETURA DA PAISAGEM DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e literaturas da Universidade de Brasília (UnB), área de concentração Literatura e Práticas Sociais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em literatura brasileira.

Orientação: Dr. Alexandre Simões Pilati

Brasília
2012

Para Oziel Henrique da Silva, Rita de
Cásia M. da Silva e Bruno Marx de
Aquino Braga

Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. (ATHAYDE, 1998, p. 86).

Entender o seco, auscultar o não,
para ver onde eclode o grão
e até mesmo onde não.

Onde o grão fabrica tenso
sua própria explosão.
Onde o pequeno grão é imenso,
publicando a concepção
que contém seu corpo denso:
supernova em expansão.

O grão repousa em silêncio,
responde à secura do não
na inquieta paz do fermento
– gravidade e estagnação –
multidão em movimento,
a cidade, do avião.

Luciana Henrique

Agradecimentos

Agradeço a meus pais Rita, Oziel, e a meus irmãos, Mariana e Gabriel. Bastou que estivessem ali ao redor para me lembrarem a vida e do amor, sobreviventes entre os turnos de estudo e trabalho. Devo muito também ao Bruno, que sempre me deu forças e oportunidades tanto para seguir em frente quanto para as necessárias pausas. Aos meus queridos amigos de pesquisa e de vida Marcela, Tatiana, Ana Daniela, Késsia, Silvia, Paulo, Rafael e Gustavo. Também à Eliane, que junto com Marcela, Paulo, Rafael e Tatiana, dividiram muitos momentos enriquecedores na pós, quando o projeto de pesquisa desse trabalho já engatinhava. Ao Marcelo, que compartilha comigo o gosto pela poesia e a amizade desde a graduação. À Luiza, mãe durante o mestrado e à Mônica, guerreira após uma grande perda – as duas outras primeiras orientandas do Alexandre, que me inspiraram muito em todo o percurso. À Cristiane, que cedeu sua casinha linda em Pirenópolis naqueles fundamentais nove dias para que eu me retirasse e desse impulso aos estudos. À Elaine e ao Luiz Fernando, grande força pra mim quando eu estava na SEDF. Às colegas de trabalho e amigas Camila e Alessandra, que me apoiaram além do que eu possa agradecer, principalmente na fase mais difícil da dissertação. Aos meus alunos, tanto os pequeninos do CEF 411 de Samambaia, quanto os adultos do Câmpus Riacho Fundo do Instituto Federal de Brasília. Enquanto a dissertação se arrastava, cada aula dada deu a sensação de missão cumprida, até quando os objetivos não se cumpriam inteiramente. Aquelas inesperadas frases de incentivo deles me animaram e consolaram durante todo o caminho. À sempre aluna Luiza Calçade – sim, os alunos sempre têm sobrenome! – que, depois de 2009 me encontrou e me apoiou de maneira tão singela. À professora Ana Laura, que bem antes que eu soubesse o que fazer com tudo isso, me incentivava e me apoiava, principalmente depois de meus autobocotes. Ao professor Alexandre, que foi um orientador sempre presente, companheiro de poesia e de profissão e que, como eu, gosta de um bom desafio. Agradeço também a Deus – antes da literatura e do marxismo foi minha fé que me ajudou a enxergar que “o homem é sempre a melhor medida”.

Resumo

Este trabalho procura analisar as relações existentes entre a construção metafórica da paisagem poética e a formação nacional na obra de João Cabral de Melo Neto, especialmente em **Paisagem com figuras** (1955) e **Quaderna** (1959). Para compreender melhor a importância da paisagem na obra do poeta, estabelecemos uma relação entre a forma pela qual o poeta entende o próprio olhar, em um modo crítico de enxergar a si mesmo – como poeta e como ser humano – e como ele vê sua terra natal, como forma de entender a poesia e o País. Nessa perspectiva, ressalta-se a preocupação estrutural própria do engenheiro ou arquiteto, segundo o poeta mesmo afirma, voltada para a construção do olhar, a construção da paisagem concretizada na forma poética. Essa preocupação acaba por expor os mecanismos do sistema literário em cada poema. As leituras dos poemas “Pregão turístico do Recife”, “Alto do Trapuá” e “Mulher vestida de gaiola”, cotejadas com outros poemas e uma fortuna crítica selecionada sobre o poeta são os guias deste trabalho.

Palavras-chave: poesia, paisagem, João Cabral de Melo Neto

Abstract

This work aims at analyzing the relations built between the metaphoric construction of the poetic landscape and the national formation on João Cabral de Melo Neto's poetry work, especially in **Paisagem com figuras** (1955) and **Quaderna**(1959). For a better comprehension of the importance of the landscape in the poet's work, it is established a relation between the way the poet understands his own point of view as a critical way to see himself – as a poet and as a human being –, and the way he sees his homeland as a way to understand poetry and to understand his country. Through that perspective, we highlight the poet's concerns which are typical of an engineer or an architect, as the poet himself said, facing the construction of a way to view the world, and the construction of the landscape materialized as the poetic form. The readings of the poems “Pregão turístico do Recife”, “Alto do Trapuá” and “Mulher vestida de gaiola”, collated with other poems and a fortune critique on the poet's work are the guidelines of this work.

Key-words: poetry, landscape, João Cabral de Melo Neto

Sumário

INTRODUÇÃO	1
A lira só lâmina	1
Expressão pessoal, expressão nacional.....	3
Educação pela paisagem.....	13
Decadência e modernidade em “Pregão turístico do Recife”	23
PAISAGEM NARRATIVA E PAISAGEM HISTÓRICA	29
A ARQUITETURA DA GAIOLA	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
ANEXO I.....	57
ANEXO II.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

INTRODUÇÃO

A lira só lâmina

Neste trabalho, buscamos entender as relações entre o sujeito poético de João Cabral de Melo Neto e a paisagem lírica como índice da formação nacional. Podemos verificar, também, a partir da forma dos poemas analisados, a consciência do poeta a respeito das potências e dos limites dessa formação, bem como dos limites da palavra poética em retratar essa paisagem. Procuraremos enxergar através dos olhos do sujeito lírico o processo de construção de uma poesia firmada no embate entre homem e natureza, entre poeta e palavra e entre poeta e leitor. Esta é a perspectiva por meio da qual buscamos analisar a *arquitetura da paisagem* cabralina, como se propõe este trabalho. Para isso, foi preciso primeiramente considerar a relação entre sujeito (eu-lírico, poeta, homem) e objeto (paisagem, poesia, mundo) desvelando o percurso da construção de poemas como “Pregão turístico do Recife”, “Alto do Trapuá”, ambos de **Paisagem com figuras** (1955), e “Mulher vestida de gaiola”, de **Quaderna** (1959).

A fundamentação das análises desenvolveu-se à medida que a forma desses mesmos poemas demandou a busca pela fortuna crítica (sobre o poeta, a lírica, a obra de arte) ou apontaram outro poema, que complementava a compreensão da análise original. Por isso, é importante ressaltar que essa metodologia baseou-se mais na ordem daquilo que a leitura dos poemas exigiu do que na ordem exigida pela forma de uma dissertação.

Na leitura de “Pregão turístico do Recife”, a construção metafórica estabelece relações com **O cão sem plumas** e **Morte e vida Severina**. As convergências dão-se a partir da constatação de que o homem, nesses poemas, aparece apenas pelo seu vestígio ou negação, isto é, pela aniquilação do que poderia restar de humanidade naquele homem, sob a lógica do capital. Sob esta lógica, o poema procura compreender de que maneira a paisagem é naturalmente posta à venda como “experiência turística”. O poema revela o artificialismo presente nessa *naturalidade* com que se desfruta uma paisagem, seja como experiência turística ou como experiência poética, e leva a perceber de que forma a natureza foi construída (destruída, reconstruída, modificada) para que se configurasse a paisagem dita turística, seja para o turista, seja para o leitor.

O poema “Alto do Trapuá” (**Paisagem com figuras**) leva também a refletir sobre as formas de **O cão sem plumas** e **Morte e vida Severina**, no que diz respeito à representação do homem e da natureza. Quanto à representação humana comenta-se a referência ao poema de Manuel Bandeira “O bicho”: enquanto neste, o ser humano é metamorfoseado em animal, em “Alto do Trapuá”, o homem é representado como um elemento mineral ou vegetal agregado a ela. A natureza, por sua vez, se mostra mais humana e reativa do que o próprio homem. Também se faz

referência ao poema “De um avião”, para entendermos a forma pela qual o sujeito conduz o olhar do leitor mais para perto ou para longe, dependendo da perspectiva da paisagem que ele queira desvelar.

A análise de “Mulher vestida de gaiola” (**Quaderna**) busca entender o desafio de se construir o poema e a nação, metaforizada na gradação de abrangências cada vez maiores da paisagem – mar, Pernambuco, mundo – e o desafio de se ultrapassar os limites de cada um, da nação ou do poema. As conflituosas relações entre sujeito e mundo se desenvolvem no poema a partir do trabalho com as imagens *mulher*, *gaiola* e *pássaro*, e as relações entre dentro e fora, bastante exploradas também em outro poema de **Quaderna** comentado nesta parte, “A mulher e a casa”.

O poder de “corte” dessa lírica consiste em atrair a inteligência do leitor ao desafio, buscando tirá-lo do comodismo daquela aura de encantamento a que está habituado na leitura tradicional de poesia, reforçada mesmo em meio à atmosfera iconoclasta do Modernismo, conforme veremos mais adiante.

A lírica tradicional traz em seu bojo contradições que não se manifestam na aparência e que se mostram “resolvidas” em sua forma. Essa configuração se consolida a partir da formação do sujeito burguês, que cria as bases da lírica moderna e dá corpo à maneira aqui referida como tradicional, de se ler poesia. Segundo Theodor W. Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”

A afetividade [...] faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a da palavra virginal é, em si mesma, social (ADORNO, 2003, p. 67)

A solidão do eu-lírico, no seu isolamento do mundo, demonstra uma tentativa de resgate de sua essência como sujeito, consigo mesmo e com a natureza. A paisagem aparece frequentemente na poesia romântica como uma manifestação desta desejada unidade entre o sujeito e o mundo. De acordo com Lukács, o efeito embevecedor do poema romântico, que pacifica o espírito da mesquinhez dos mecanismos mundanos, acaba por revelar em negativo justamente essa cisão. Conforme Lukács, “a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000, p. 34).

A obra de João Cabral de Melo Neto, em seu apelo à sensibilidade crítica do leitor, não busca restaurar esse vínculo perdido, mas chamar o leitor a reconhecer não só a cisão, mas o embate entre homem e natureza, embutidos na arquitetura da paisagem.

Expressão pessoal, expressão nacional

Nas décadas de 20 e 30, diversos fatores históricos permitiram grandes transformações no País, com a peculiaridade de uma integração cultural sem precedentes entre classes. Segundo Antônio Cândido, isso aconteceu

Em grande parte porque gerou um movimento de grande identificação cultural, projetando na escala das nações fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador, é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir, e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças. (CÂNDIDO, 2006. p. 219)

A iniciação poética do jovem Cabral em poesia deu-se nos anos 30, pela via do surrealismo e do simbolismo francês, com Rimbaud, Verlaine, Valéry, Baudelaire e Mallarmé, na biblioteca de Willy Lewin, junto com outros jovens intelectuais de Recife, entre eles, Lêdo Ivo (ATHAYDE, 1998, p. 149). Cabral publicou o primeiro livro no momento de academização do Modernismo, posterior ao que Antônio Cândido chama de “perda da auréola do Modernismo”, que, segundo o crítico, ocorre na década de 30 (CÂNDIDO, 2006, p. 223). Na década de 40, as técnicas da poesia modernista já passavam a ser parâmetro e não mais bandeira de renovação linguística e cultural. Nessa época, Cabral já tinha, a seu alcance, seguras referências na poesia nacional “de vanguarda”, como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

A poesia simbolista, que, na Europa do fim do século XIX, era tida como decadente e de mau gosto, na década de 40, já fazia parte de um respeitado cânone, que, como veremos, foi aproveitado na fatura poética modernista desde os primeiros modernos, como Bandeira e Mário de Andrade. Na verdade, apesar da aura de ruptura nas primeiras fases do Modernismo e certa renovação da linguagem literária, essencialmente, o que se verifica é continuidade e decadência de um modelo cultural e econômico de bases coloniais e aburguesamento da elite. Segundo João Ernesto Weber,

o Modernismo, a par de ter sua explicação no modelo de dependência cultural descrito, possui em suas bases a crise da estrutura vigente, pelo fato de os mercados mundiais, com a guerra, terem entrado em uma desarticulação inerente à própria luta (e ao desgaste) das nações centrais pela hegemonia mundial, refletindo-se essa desarticulação no Brasil, como crise do modelo dependente exportador. [...] Se não existe uma nova estrutura, o que dá condições à dependência cultural nos moldes em que se a descreveu, existe, todavia, a crise da estrutura vigente, propiciando em consequência a dimensão do movimento modernista causadora da impressão de ruptura total. (WEBER, 1976, p. 80)

Em um primeiro momento, a corrente modernista dominante no Brasil elegeu as vanguardas europeias – futurismo, cubismo, surrealismo e dadaísmo – na tentativa de ruptura com o que julgavam ser o academicismo parnasiano. A ideia de permanência de certos modelos era tal que a influência simbolista teve ainda mais vigor nos últimos instantes do modernismo – com Cecília, Meireles, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, um certo Drummond e as primeiras obras de Cabral – do que no simbolismo brasileiro propriamente dito, de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Souza.

É do simbolista Mallarmé a epígrafe de **Pedra do Sono**: “*Solitude, récif, étoile...*” (solitude, recife, estrela), último verso de um poema otimista e desafiador, que procura, por meio de metáforas inspiradas na navegação, evocar – e celebrar – os rumos da poesia simbolista. Declamado em uma mesa de poetas por Mallarmé por ocasião da inauguração da revista simbolista **La plume**, o trecho do poema “*Salut*” (“O brinde”) também empresta a **Pedra do Sono** certa solenidade de estreia. Apesar do tom celebrativo do poema de que se originou a epígrafe, tomada isoladamente, ganha conotação diversa. Luiz Costa Lima (1995), citando C. F. MacIntyre, escreve:

Sem temor do convés que arfa [...], nomeia: ‘solidão , estrela, arrecife’, tudo o que constitui a experiência e o destino do marinheiro, e propõe o seu brinde ao que quer que possa ser digno do cinzelar e do polir, das vigílias noturnas e do labor do espírito, da solidão e da falta de apreço que participam do fazer poético ‘le Blanc souci de notre taille’¹. Estamos agora em condições de verificar o quanto a leitura da passagem por Cabral se afasta da proposta de Mallarmé. Enquanto em ‘Solitude’, o verso tomado como epígrafe tem um sentido figurado, indicando os riscos da vida marinheiro-poeta, sua citação isolada na abertura de *Pedra do sono* faz as palavras soarem na sua dureza concreta. Toda a sugestão simbólica se descarta, para que as palavras concentrem sua força nomeante. (LIMA, 1995, pp. 204-205)

Desde o início, o poema cabralino declara explicitamente em sua estrutura a leitura crítica de outros poemas, deixando à mostra o processo pelo qual o poeta construiu seu próprio estilo. Outro aspecto a ser salientado é que já se nota a consciência precoce do limite da poesia – palavra lírica –, bem como da própria poesia.

A influência surrealista, o primor da técnica e o tributo a Mallarmé levaram Antônio Cândido, em seu artigo “Poesia ao norte”, publicado na *Folha da Manhã*, em junho 1943, a avaliar a novidade do jovem poeta com entusiasmo e cautela:

[...] não me lembro de moço algum do sul que tenha estreado tão bem quanto eles [João Cabral e Rui Guilherme Barata], nos dois últimos anos. [...] O Sr. João Cabral de Melo Neto tem como epígrafe do seu livro o desafio heroico de Mallarmé: ‘Solitude, récif, étoile...’. Com razão, porque **Pedra do Sono** é uma aventura arriscada (CÂNDIDO, 2002, p. 137).

¹ **Stephane Mallarmé – Selected poems**. Trad. e notas de C. F. MacIntyre. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, p. 114. (Citação de Luiz Costa Lima).

O crítico chama a atenção para a valorização plástica das palavras e o forte teor imagético de suas associações. Apesar de haver ainda a presença do eu-lírico na maior parte dos poemas, ele está sempre voltado para fora de si, para o objeto. A esse respeito, ele afirma:

As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza que nasce da sua inter-relação. [...] As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem como sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte da poesia, esqueleto que é no poema (CÂNDIDO, 2002, p. 137).

Cândido identifica nas partes desse “esqueleto” do poema o que posteriormente seria reconhecido por outros críticos como as ideias fixas de João Cabral, que costumam orientar a construção poética. “[...] O poeta vai construindo solidamente imagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema” (CÂNDIDO, 1975, p. 139). Em comentário sobre o poema “Dentro da perda da memória”, o crítico enumera as imagens que sustentam a estrutura do poema, a qual é racionalmente calculada em torno delas.

O poema parte da imagem – mulher azul – que condiciona quatro pontos principais de ossificação: pássaros, lua, retrato, cabelos. Em torno deles, vêm dispor outras imagens materiais: flores, olhos, seios, clarinetes, bicicletas, amigos, hierofante, braço. Estas palavras comandam os versos, estruturam o poema e dependem de uma vontade ordenadora que, após havê-los selecionado, os dispõe, dentro do poema, como valores por assim dizer plásticos. (CÂNDIDO, 2002, p. 139)

Diante da predominância da imagem em detrimento da sequência verbal, algo de uma fluência discursiva, Cândido alerta sobre o hermetismo dessa pureza poética, sob o risco de cancelar justamente a comunicação profunda com o que há de universalmente humano no leitor: “o erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte” (CÂNDIDO, 1975, p. 140).

Posteriormente, como sabemos, Cabral passaria a buscar sistematicamente uma relação mais estreita com o leitor em sua poesia, o que produziu poemas de grande fôlego, como **O cão sem plumas** (1950), **O rio** (1953) e **Morte e vida Severina** (1955), verdadeiros marcos na obra do poeta, escritos dentro desse espírito de mudança de dicção. Aparentemente, a preocupação com o leitor já existia antes mesmo da publicação de **Pedra do Sono**. Em carta a Carlos Drummond de Andrade – e talvez justamente por estar se dirigindo ao escritor de uma poesia “em tom maior”, Cabral confessa:

É que a perspectiva da publicação desse livro tem me deixado num estado de quase pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo, de que os jornais dão notícia todos os dias, de

que o barulho chega até a nossa porta; uma coisa menos ‘cubista’ (SÜSSEKIND, 2001, p. 171).

João Cabral teve em alta conta a contribuição crítica de Antônio Cândido, que, já a respeito do primeiro livro do “Sr. João Cabral de Melo Neto”, pôde prever o possível surgimento de um grande poeta. A respeito do artigo de Cândido, o poeta comenta:

Quando eu vim para o Rio, um dia conversando com Carlos Drummond ele citou esse artigo de Antônio Cândido. Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo, era a poesia de um cubista. De fato, de todas as escolas, estilos de pintura, a coisa que mais me marcou foi o Cubismo. Daí também essa grande influência de Le Courbusier. O Antônio Cândido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim. (ATHAYDE, 1998, pp. 100-101)

Nesse depoimento, confirma-se de maneira cabal a capacidade de intervenção de crítica de Antônio Cândido, que acenou com lucidez as possíveis trajetórias que o poeta colocava diante de si em seu primeiro livro.

De acordo com Carlos Secchin, “a propósito do livro de estreia, com efeito, muito se falou do tributo a Murilo Mendes e à poética surrealista: primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto.” (SECCHIN, 1999, p. 19). Secchin menciona a predominância da presença do eu-lírico, que aparece em dezessete dos vinte poemas do livro e ressalta: “o eu funciona antes como espectador do mundo onírico do que como ator imerso em sua dinâmica” (*Idem*, p. 20). O crítico faz uma relação entre o primeiro Cabral e o poeta maduro: “Num primeiro momento, o poeta é aquele que *vê*; mais tarde (para usarmos a expressão do próprio João Cabral em **Museu de tudo**) será aquele que *dá a ver*” (*Idem*, p. 21). De acordo com essa observação, o caráter da visualidade permaneceu crucial desde os primeiros poemas de Cabral até sua fase madura. No poema que abre **Pedra do sono**, é possível vislumbrar a importância do olhar:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.
(MELO NETO, 1994, p. 43)

Na primeira estrofe, o olhar do sujeito dirige-se para fora de si e contempla a rua, mulheres, automóveis e também a si mesmo a uma distância calculada, controlada (mil metros). Essa distância, medida pelo alcance do telescópio, torna-lhe inacessível a própria alma e a amada.

Estamos diante de um eu cujo olhar, mesmo hipertrofiado, não permitiu dizer a palavra esperada. Que seria a palavra esperada? Talvez a ansiada palavra virginal, o graal dos poetas, a empatia sentimental com o leitor, que faz a poesia ser sentida (ADORNO, 2003, p. 69). Fagulha aí a visão cara a João Cabral de que a poesia não pode interpretar o mundo quando turvada pelos impulsos da subjetividade, mas trabalhada pelo raciocínio, conforme o poeta descreve em seu ensaio “A inspiração e o trabalho de arte” (MELO NETO, 1994, p. 723). O olhar cabralino não carrega a luz sacralizada do gênio romântico. Talvez se supusesse isento, por estar mediado por aparatos mecânicos – telescópio, carro –, no entanto, o apêndice da máquina cancela por princípio a autonomia desse olhar e declara seus limites. Apenas fica “indefinidamente contemplando” com seus artifícios de enxergar, que acabam por não *fazer ver* ou *fazer ouvir*. “Indefinidamente” alude tanto ao tempo quanto à carência de definição. Assim como se anunciam as potências desse olhar – “meus olhos têm telescópios” –, também suas limitações estão dadas: são *invisíveis* os rios onde nadam as mulheres e são “peixes *cegos*” os automóveis que compõem as “visões mecânicas” do eu-lírico. Expressa-se uma autoconsciência do olhar poético, que organiza o objeto para a construção do poema, ideia que se adensará em **O engenheiro** (1945). Nesta obra, boa parte dos poemas converge direta ou indiretamente ao controle do objeto pela visão.

“A moça e o trem”

A moça na janela
vê a planta crescer
sente a terra rodar:
que o tempo é tanto
que se deixa ver.
(MELO NETO, 1994 p. 73)

“O funcionário”

No papel de serviço
escrevo teu nome,
(estranho à sala
como qualquer flor)
mas a borracha vem e apaga
(*Idem*, p. 75)

“A árvore”

O frio olhar salta pela janela
para o jardim onde anunciam
a árvore.
(*Idem*, p. 77)

“A Vicente do Rego Monteiro”

Eu vi teus bichos mansos e domésticos
um monociclo
gato e cachorro
(*Idem*, p. 80)

“A Newton Cardoso”

Eu vi a bola
de futebol
correr no campo.
Quem era ela?
(*Idem*, p. 81)

Na tradição da lírica universal, a visão privilegiada do poeta, já nomeado condor ou albatroz, é o que permitiu que muitas gerações lhe avocassem a função de porta-voz dos demais “mortais”. O apelo de João Cabral ao sentido da visão. O apego à imagem levou o poeta a concentrar uma parte considerável de seus ensaios críticos nas artes plásticas.

Em entrevista com a artista plástica Solange Magalhães, que frequentou o círculo de amigos de João Cabral de Melo Neto, Selma Vasconcelos perguntou à artista porque o poeta tinha tanto apego à pintura. Solange Magalhães respondeu:

Era um artista cerebral, mas, antes de tudo, passava pelo olhar. Seu mundo era extremamente visual. Daí o gosto pelas artes plásticas, particularmente pela pintura. Pode-se dizer que quando você lê a poesia dele, você vê nitidamente como é uma poesia visual. O que importava para ele era a imagem. Isso a poesia dele mostra (VASCONCELOS, 2009, p. 69).

O poeta afirmou em entrevista datada de 1991: “se tivesse vivido num ambiente de pintores em vez do ambiente de poetas em que vivi no Recife, talvez fosse pintor. Sou um indivíduo fascinado pela pintura moderna” (ATHAYDE, 1998, p. 148) Cabral publicou, em 1959, estudo sobre o pintor Joan Miró e foi apreciador também de outras artes feitas para o olhar, desde a dança flamenca e as touradas até o cinema e a arquitetura. Chegou a dizer, em entrevista no ano de 1973, que gostaria de ser arquiteto: “a arquitetura sempre foi a arte que mais me interessou e, ao meu ver, é a que está mais próxima do que tento fazer com a poesia” (ATHAYDE, 1999, p. 145).

Sobre o arquiteto Le Corbusier, João Cabral afirmou: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo, o predomínio da inteligência sobre o instinto” (ATHAYDE, 1999, p. 133). O arquiteto foi apontado pelo poeta como a influência decisiva para a primeira mudança nos rumos de sua obra, do surrealismo para o “construtivismo”:

Apreendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o sã, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do Surrealismo definido como arte fúnebre em seu livro **Quando as catedrais eram brancas**. A partir de **O engenheiro**, optei pela luz em detrimento das trevas e da morbidez. (SECCHIN, 1999, p. 327)

O apelo ao olhar acompanhou a obra de João Cabral durante uma produção poética intensa, que durou cerca de sessenta anos. Um poema inédito, publicado um dia após sua morte ainda guardava essa busca do olhar:

Pedem-me um poema
Um poema que seja inédito
Poema é coisa que se faz vendo
Como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz vendo
Um poema se faz para a vista
Como fazê-lo ditado
Sem vê-lo na folha inscrita?

Poema é composição
mesmo da coisa vivida
um poema é o que se arruma
dentro da desarrumada vida

por exemplo é como um rio,
Por exemplo o Capibaribe
Em suas margens domado
para chegar ao Recife,

Onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão
para fazer o Atlântico,
todos se juntaram à mão

Poema é coisa de ver
é coisa sobre um espaço
como se vê um Franz Weissman
Como não se ouve um quadrado.
(VASCONCELOS, 2009, p. 270)

O eu-lírico ali se identifica como poeta e parece mostrar certo enfado perante a exigência de produção da poesia. A exigência parte de um sujeito indeterminado no primeiro verso, por trás do qual pode estar todo um aparato mercadológico da produção literária, no qual se incluem o leitor já domesticado na poesia de Cabral e a Academia Brasileira de Letras, de que o poeta fazia parte. Mais especificamente ao leitor apontam-se as perguntas – de certo modo, retóricas – ao final das duas primeiras quadras, tentando trazer o interlocutor para o fluxo do raciocínio poético.

Carlos Drummond disse, em 1946, a respeito das fases produtivas de um poeta – “primeira fase: o poeta imita modelos célebres. Última fase: o poeta imita a si mesmo. Naquela, ainda não conquistou a poesia; nesta, já a perdeu. Não há mais triste elogio que: ‘Não é preciso assinatura, isto é de X!’ Esplêndido seria se só se descobrisse que é de X pela assinatura” (SÜSSEKIND, 2001, p. 239). De modo semelhante, João Cabral também falou em entrevista de 1989: “No fundo, o autor tem aqueles assuntos essenciais e o resto ele constrói variações sobre aquilo. Se dando conta ou não se dando conta” (ATHAYDE, 1998, p. 123). Melancolicamente ou categoricamente, Drummond e Cabral se deram conta desse fato, o que não necessariamente revela um defeito, mas coerência, que pode ser verificada no último poema de João Cabral de Melo Neto.

O terceiro verso – “Poema é coisa que se faz vendo” – é reiterado mais cinco vezes com pequenas variações ao longo do poema. Tal insistência na importância da visão esbarra na impotência do eu-lírico diante da poesia. A consciência dos limites da poesia – no que teria de transformador ou comunicativo – tem sido característica marcante nos poemas cabralinos. Veja-se o seu estudo **Da função moderna da poesia**, em que ele fala do isolamento comunicativo a que chegou o poeta moderno:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. [...] Escrever deixou de ser para tal poeta uma atividade transitiva de dizer determinada coisa a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo (MELO NETO, 1994, p. 768).

Essa autoconsciência não deixa de ser também alguma herança drummondiana. A repetição do verso “Poema é coisa que se faz vendo” leva a crer que tenha sido utilizado o recurso da repetição que remeta à literatura oral e trovadoresca, que influenciou uma boa parte da produção de Cabral. Esse recurso seria útil para um poema “ditado”, que não precisasse ser visto.

Após as perguntas retóricas que finalizam as duas primeiras quadras, o poema segue numa longa sequência de subordinações que percorrem três estrofes, nas quais são mencionados os rios que cruzam o Recife e chegam ao mar. O elemento “rio” já foi utilizado em metáforas que o comparavam à fluência ou estagnação do discurso no poema “Rios sem discurso”, d’**A educação pela pedra** (1965). Justo quando se fala de rios e afluentes, a linguagem imita o percurso deles pelo leito do poema. O Capibaribe tem grande valor na memória natal do poeta e adquire em sua poesia um enorme valor simbólico. O Capibaribe foi protagonista de **O rio**, na fábula que narra o caminho desse rio ao mar. **Morte e vida Severina**, por sua vez, narra o percurso que o retirante faz em direção ao litoral paralelamente ao Capibaribe. O poema e a paisagem são controlados e ordenados pela visão, assim como as margens guiam o curso do rio:

um poema é o que se arruma
dentro da desarrumada vida
por exemplo é como um rio,
Por exemplo o Capibaribe
em suas margens domado
para chegar ao Recife.

Desde o artigo “Poesia ao Norte” sobre o primeiro livro de João Cabral de Melo Neto, Antônio Cândido já havia apontado a presença dessa “vontade ordenadora” no poema cabralino. A ideia de que a literatura organiza em suas formas a desordem da vida objetiva foi mencionada pelo crítico em outras ocasiões, como em entrevista que deu a respeito de Cabral, afirmando que este é um tipo de poeta que

Coloca, entre a emoção e o leitor, um produto, que é o poema, e assim o leitor tem duas vantagens: ele tem não apenas a experiência emocional, mas a experiência de construção, que é, em grande parte, inconsciente, porque a força maior da literatura é que ela organiza nosso caos interior. [...] Por isso é que o poeta organiza meu pensamento. Eu não sou capaz, mas ele organiza para mim. Ele me apresenta o mundo, a emoção, o sentimento, como um objeto que existe em si, não é mais uma emoção dele, nem minha, é um poema, e se eu penetro nesse poema, eu aprendo a organizar meus sentimentos (VASCONCELOS, 2009, pp. 156-157).

No último poema, a visão é justamente o sentido organizador, sendo incompatível o fazer poético sem esse sentido, assim como é paradoxal “ouvir um quadrado”, segundo a lógica do poema. No fim da vida, João Cabral foi privado justamente da visão, por conta de uma degeneração da retina, o que contribui para reforçar o significado de alguns versos a respeito da importância da visão na composição do poema como imagem pictórica:

[...]
como imaginar um Picasso cego?

Um poema se faz vendo
Um poema se faz para a vista
Como fazê-lo ditado
Sem vê-lo na folha inscrita?

A obra de Cabral trabalha desde o começo o mesmo vocabulário sem plumas, como flor, nuvem, pedra, sujando as mãos no trabalho com o poema para se livrar de todo o excesso que a poesia já traz na bagagem, para chegar a sua expressão mais simples. Assim, a alusão a Picasso certamente se relaciona com a metodologia do poeta, que, com suas “vinte palavras sempre as mesmas”, buscava atingir a essência da vida concreta. A seguir, reproduzo um dos estudos do pintor cubista, para que se possa visualizar – como manda o poema – um método de se traduzir a imagem em arte.





Disponível em <http://cafemargoso.blogspot.com.br/2008/09/o-touro-de-picasso.html> Acesso em 19/11/12

[

De acordo com Antônio Cândido, a potencialidade de organizar o caos da vida cotidiana é o principal caráter libertador da literatura. Esse mesmo caráter atua de maneira concentrada na poesia. Vale lembrar que esse pensamento é insuspeitadamente fundamentado na formulação da **Estética** de Lukács (1972) ao falar da função desfetichizadora da obra de arte, que este trabalho tentará analisar mais adiante.²

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da

² Essa comparação entre os pensamentos de Cândido e Lukács foi comentada pela professora Dra. Ana Laura dos Reis e pelo professor Dr. Hermenegildo Bastos no primeiro semestre de 2012.

obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CÂNDIDO, 2011, p. 179)

Para a voz lírica do último poema de Cabral, o disparate da cegueira do poeta vai muito além de tolher a visão do “albatroz” ou do “condor”, para que possa com seu bardo intervir na sociedade, já que a consciência dos limites dessa intervenção é aguda e cortante. Para um sujeito que sempre deixou claras as limitações da palavra poética, provavelmente a perda da visão seria a fronteira que lhe restava ainda para “dar a ver” e dar o que pensar. O dilaceramento pela perda desse sentido levaria à perda da lucidez, possibilidade da consciência sobre o mundo – que, na poesia, se revela em paisagem – e sobre a humanidade de si mesmo.

Educação pela paisagem

A perspectiva de ver à distância para captar a paisagem com um olhar tem suas primeiras manifestações autônomas na pintura e na poesia a partir da Idade Moderna (ADORNO, 2003, p. 79). O surgimento da paisagem na lírica, segundo observou Adorno, é um índice da fratura entre homem e natureza, diante do surgimento do sujeito burguês e da prevalência do individual sobre o coletivo. O eu-lírico romântico busca resgatar esse vínculo colocando a natureza como uma extensão do seu ser, do seu olhar; é onde se revela, em negativo, a ruptura desse vínculo (ADORNO, 2003, p. 71).

A palavra paisagem, segundo três dicionários da língua portuguesa – AURÉLIO (2010), HOUAISS (2001) e priberam.com.pt/dicionário (2012) – tem dois significados principais: espaço da natureza que se abrange com um lance de vista, ou desenho, quadro, gênero literário ou trecho que representa a natureza. O primeiro sentido trata de uma percepção mais imediata, e o segundo, de uma construção artística. Ambos, no entanto, estão condicionados à mediação do olhar. Convém diferenciar, portanto, aquilo que é natureza, como puro objeto, do que é construção subjetiva desta natureza a partir do olhar, isto é, uma percepção da natureza condicionada historicamente, da mesma forma que o sujeito que a percebe também é historicamente condicionado.

Ao longo de sua obra, João Cabral de Melo Neto direcionou o olhar para fora de si, tornando cada vez mais opaco o filtro do sujeito. Ao desaparecer naquilo que pudesse ser encantador e sentimental, o sujeito poético revela sua técnica, o que Antônio Cândido chama de “vontade orientadora”, conforme observa na primeira obra de Cabral (CÂNDIDO, 2002, p 139).

É possível relacionar a presença da “poesia pura” na safra de poetas de 45 a uma retração daquela voz poética portadora de grandes mensagens e sentidos, que dá lugar a vagas sugestões de imagens e emoções, características da “poesia menor”, na qual

O poeta põe de lado aspirações ambiciosas de antes – os poemas épicos, as longas tentativas em que a inteligência organiza o poema e o dirige num sentido de totalização da experiência afetiva – para ficar no jardim requintado e limitado do lirismo de fôlego curto (CÂNDIDO, 2002, p. 130).

O que Antônio Cândido já percebia com certa desconfiança eram traços de esmaecimento dos grandes projetos do modernismo e os limites a que chegara. Essa percepção, tanto do esgotamento das possibilidades do escritor periférico moderno quanto das possibilidades de se construir uma nação soberana, passou a ser visível nas obras literárias de maneira ainda mais aguda que na geração anterior, na poesia de Cabral e Drummond, na prosa de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Frederic Jameson, que analisa o fenômeno da cultura de massa na modernidade, afirma que “com o advento do mercado, esse *status* institucional do consumo e da produção artísticos desaparece: a arte passa a ser um ramo a mais da produção de mercadorias, o artista perde todo o *status* social e defronta-se com as opções de tornar-se um *poète maudit* ou um jornalista” (JAMESON, 1995, p. 19).

A conturbada relação entre artista e público se acirra ainda mais em países periféricos como o Brasil, já que se soma a esse cenário a escassez de alfabetizados e, dentre esses, os poucos consumidores de arte. Ainda que o mercado editorial estivesse crescendo e se especializando, e a alfabetização se ampliando no Brasil, a disseminação literária dos países latino-americanos na década de 60 era ainda incipiente.

Na maioria dos nossos países [latino-americanos] há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa (CÂNDIDO, 2006, p. 174).

Por outro lado, essa mesma situação tornava visível a contradição entre a formação de um sistema literário, mesmo com todas as limitações, e o fracasso da formação nacional, o que motivava ainda o empenho na tentativa de interpretar Brasil. Ainda conforme Cândido,

A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...] Mas, em geral, não se trata de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas (CÂNDIDO, 2006, p. 171).

Vale notar que os avanços literários dos nossos modernistas, entre experiências e recursos assimilados ou rejeitados com o olhar na Europa, entre dependência e originalidade,

puderam se legitimar literariamente muitas vezes graças à permanência do elemento regional. A sobrevivência do regionalismo é uma particularidade da literatura de países subdesenvolvidos ou com regiões de subdesenvolvimento e, em nossa literatura, manteve seu fôlego modernismo adentro, tanto na prosa quanto na poesia (CÂNDIDO, 2006, pp. 192-193).

Na poesia cabralina, a persistência do elemento regional adensa-se na presença cada vez mais forte da paisagem. Já nas primeiras obras, observa-se um estudo metafórico de elementos da natureza como flor, rio, nuvem, ao que Antônio Cândido se refere como um “composicionismo verbal a que não sabe fugir” (CÂNDIDO, 2002, p. 140)

Essas ideias fixas continuam em sua obra até que passam a compor cenários mais abrangentes, porém não menos calculados e fragmentados, especialmente a partir de **O cão sem plumas** (1950), que marca um momento mais maduro, em que a obra do poeta adquire novos contornos, novas necessidades. Para o poeta, o grau de especialização da poesia moderna, que levou à já mencionada pureza da linguagem poética, não só perde sua eficácia como separa ainda mais o abismo entre a poesia e o leitor, diante das novas necessidades de comunicação contemporâneas (MELO NETO, 1994, pp. 767-770). Nesse ponto, seu verso toma uma perspectiva que se volta à exposição dos mecanismos do trabalho poético e, desse modo, “pretende socializar os meios de produção da poesia, o que é, conhecido o restrito público leitor de poesia, assaz paradoxal” (ARAÚJO, 2002, p.144).

É curioso perceber que a paisagem, um elemento inaugural e várias vezes retomado na literatura brasileira, protagonize a fase madura da poesia de Cabral justamente quando ele busca torná-la mais contemporânea. A literatura no Brasil nasceu sob o signo da paisagem, no seu uso como mercadoria comercial e cultural. Os primeiros registros escritos sobre o Brasil, desde a literatura de informação, são essencialmente descrições da abundância de riquezas naturais do país com a finalidade de informar a metrópole sobre o potencial da colônia. A natureza farta da colônia rapidamente incorporou as esperanças da Europa recém-industrializada. De acordo com Antônio Cândido,

[...] a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. A ideia de que a América constituía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização (CÂNDIDO, 2006, p. 169)

No Arcadismo, a paisagem revela-se no texto literário como ideograma de compensação do atraso da colônia, comparado ao progresso industrial da metrópole. Essa era uma contingência dos porta-vozes da cultura no Brasil, já que a referência cultural era inevitavelmente a Europa.

Segundo Alfredo Bosi (2003, p. 59), não havia, porém, um sentimento de identidade com a terra, o que se desenvolveu de maneira mais produtiva no Romantismo. Antônio Cândido afirma que

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à ideia de natureza e em parte extraía dela sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CÂNDIDO, 2006, p. 170).

Em 1954 João Cabral publica “Da função moderna da poesia”, um breve ensaio que mostra a consciência de seu trabalho como poeta e suas preocupações com os rumos da poesia moderna. No ano seguinte, é publicado **Paisagem com figuras**, que apresenta dezoito poemas com paisagens do Nordeste brasileiro e da Espanha. Aí se encontram imagens secas, “rarefeitas”, nas palavras de Antônio Carlos Secchin, e eventualmente metáforas que representam espessura e umidade, retomando as de **O cão sem plumas** (1950).

Na representação artística da natureza, está presente, portanto, a relação entre o homem e o mundo, entre o sujeito criador e o objeto, a natureza. A adequação do reflexo estético depende até mesmo da escolha adequada da natureza a ser representada. De acordo com Lukács (1972), citando Shiller,

El recto reflexo estético de la realidad tiene que empezar ya antes que en el trabajo artístico propiamente dicho, que tiene que desempeñar ya un activo papel en la elección de la matéria, incluso en la vivencia “pré-artística” de la realidad para que el proceso de dación de forma se encuentre ya con semifabricados utilizables.³ (p. 407)

Isso quer dizer que a escolha de um escritor em retratar uma paisagem em lugar de outra é parte do processo criador e da eficácia da obra de arte. Com João Cabral de Melo Neto, a representação de certas paisagens pernambucanas – do canavial, dos sobrados, das palafitas – ressignificou o Pernambuco turístico e festivo como o do Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre e outros conterrâneos ilustres, como Joaquim Cardozo:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores (FREYRE, 1996, p. 49)

Ao longo do Manifesto, são descritos variados elementos da cultura popular nordestina, como as ruas, a linguagem e a gastronomia. Trata-se de uma busca pela legitimação da cor local

³ O correto reflexo estético da realidade tem que começar já antes do trabalho artístico propriamente dito, que já tem que desempenhar um ativo papel na escolha da matéria, inclusive na vivência “pré-artística” da realidade para que o processo de dação de forma já se encontre com semifabricados utilizáveis.

nordestina como representação do Brasil e pela participação na cena nacional e internacional, quatro anos após a Semana de Arte de 1922. Mostrava-se ali que havia muito mais acontecendo longe das ex-oligarquias do “café com leite”. O Manifesto foi lido pela primeira vez durante o Primeiro Congresso de Regionalismo Brasileiro, ocorrido no Recife, cidade que incorporou, com seus intelectuais ali reunidos, a função de porta-voz da cultura de todo o Nordeste.

Na poesia madura de João Cabral, o Recife também entra como tema, mas aquilo que pode ser retomado como louvação prossegue por uma via crítica volúvel que, utilizando-se da estruturada de maneira original por recursos da argumentação e da lírica, atingiu uma eficácia estética capaz de elevar o regional ao universal. Lukács confirma que, somente na forma da obra de arte, que reorganiza os sentimentos e valores, é possível atingir esse caráter universal e humano.

El receptor entra respecto del mundo objetivo conformado (paisaje, animales, plantas, interiores, etc) en una relacion análoga a la que en la vida tiene con los hombres. La esencia antropomorfizadora del arte se expresa del modo más contundente en el hecho de que no da a todos los objetos forma en su puro Ser-en-sí, sino en su referencialidad al hombre⁴ (LUKÁCS, 1972, pp. 418-419).

Em **Formação da Literatura Brasileira**, Antônio Cândido faz uma análise da literatura nacional considerando as relações que vinham sendo estabelecidas entre o escritor e a obra, o escritor e o público e o escritor e outros escritores – brasileiros ou estrangeiros. O amadurecimento dessas relações, segundo o crítico, cria condições propícias para o desenvolvimento do sistema literário. Antônio Cândido assim distingue o sistema literário, formado por

Certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns a outros). O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual, as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CÂNDIDO, 1997, p. 23).

Um outro pressuposto confirmado pela análise de Cândido é o de que a formação do sistema literário está intimamente ligada às relações estabelecidas historicamente entre o brasileiro e seu país, na perspectiva da formação nacional. A partir da análise do crítico, é possível perceber que

⁴ O receptor entra com respeito ao mundo objetivo conformado (paisagem, animais, plantas, interiores etc.) em uma relação análoga à que na vida tem com os homens. A essência antropomorfizadora da arte se expressa de modo mais contundente no fato de que não dá a todos os objetos forma em seu puro Ser-em-si, senão em sua referencialidade ao homem.

a forma como se construía a percepção da natureza na literatura era determinante para compreender as demais relações sociais.

Essa relação entre o sujeito e a natureza, até o Romantismo, dava-se de forma contraditória e por vezes até perturbadora: a natureza era ao mesmo tempo o que ligava o Brasil à civilização, pela exploração da metrópole, e o que o mantinha no primitivismo e no atraso. Assim, na literatura, falar da paisagem do Brasil – a natureza pela mediação de um olhar histórico – era falar do Brasil. A partir dessa perspectiva, Cândido inicia seu panorama da história da nossa literatura mostrando justamente as relações estabelecidas entre essa literatura e a natureza.

Com intuito meramente ilustrativo, poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias, ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo. Neste, há, portanto, um esforço de equilíbrio, fundado no pressuposto de que as formas elaboradas pela inteligência se regem por leis essencialmente análogas às do mundo natural. (CÂNDIDO, 1997, vol. 1, p. 53)

No Arcadismo, a escolha da natureza como tema tem a ver com a busca de um ideal de inteligibilidade, de modo que o entendimento do poema não dependesse de circunstâncias individuais para a fruição.

Daí preferirem as grandes circunstâncias da vida para o exercício do verso, circunstâncias, por assim dizer, impessoais comuns a todos: nascimento, casamento, acontecimentos, celebrações. Ou a situações que dissolviam o detalhe pessoal, como a convenção bucólica. (CÂNDIDO, 1997, vol. 1, p. 48)

A busca estética resulta, para os árcades, numa busca ética, pois tem por objetivo a busca da “verdade”, opondo-se ao cultismo, como um caráter útil ao “progresso moral” (*Idem*, p. 46). Antônio Cândido menciona o árcade Cândido Lusitano, para o qual “a beleza é elemento racional da forma, que realça a verdade com sua luz que ‘não é outra coisa senão a brevidade, ou clareza, a energia, a utilidade e outras circunstâncias’” (*Idem*, p. 47). Trata-se de uma poesia pautada no conceito aristotélico de mimesis: apreende-se a forma imanente – a verdadeira natureza – pelo filtro da razão (*Idem*, vol. 1, p. 61). Ainda segundo Cândido (1997),

Este império da razão decorre da busca do natural, que é o seu correlativo objetivo, sendo o limite permanente da imaginação e o critério definitivo para se aquilatar a validade da poesia, baseada na “natureza das coisas” e necessitando verossimilhança para merecer a “aprovação do entendimento” (p. 48).

Por outro lado, para o crítico, “parece faltar-lhes aquela consciência de individuação, que leva o escritor a encarar as coisas sob o ângulo da posição pessoal em face do mundo” (*Idem*, p. 49). A busca excessiva pela objetividade resulta, portanto, em uma falta de consciência da

subjetividade sempre presente e necessária na poesia, como forma de refiguração e interpretação da realidade.

Podem-se visualizar vários pontos de contato entre essa busca pela racionalização da poesia e a poesia de João Cabral de Melo Neto. A aridez de imagens, associada à secura da sintaxe cabralina, permitiu, por exemplo, as metáforas insólitas e originais de **O cão sem plumas**. Daí, a vitalidade na retomada de uma matéria poética fundamental na literatura brasileira: a paisagem. A repetição de imagens que levam, ora à secura e a miséria, ora à fartura, fazem jus à ambiguidade desigual da natureza e da sociedade pernambucana.

Além disso, não deixa de ser também uma reação ao contexto já exaurido de imagens poéticas e de valores sociais da década de 40 em diante. Veio a Revolução de 30, vieram promessas de progresso e isso não pôde mudar a realidade da maior parte da população. A motivação do poeta em focalizar a terra natal em seus poemas torna nítida essa situação.

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só passará a existir em **O cão sem plumas**, livro de 1950. Tinha 30 anos – escrevo desde os 20 – quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e, na Índia, de 29. Impressionado com este lado, Pernambuco de repente apareceu na minha poesia (ATHAYDE, 1998, p. 67).

Esse diálogo com o seu tempo revela o ponto de contato entre a poesia e a vida, o que faz ultrapassar em muito o limite da pura objetividade e racionalização buscadas pelo poeta. Ao contrário, reumaniza a poesia, pois leva a pensar sobre o mundo e questioná-lo, o que vai ao encontro do que Lukács considera a vocação da arte: “O homem e as ações humanas se encontram no centro da obra de arte” (LUKÁCS, 1972, p. 408).

Cândido comenta também sobre certa superficialidade com que a natureza se configura na paisagem arcade:

[...] a paisagem civilizada, racionalizada, da literatura arcádica é, principalmente, um escorço de paisagem da superfície da terra: árvores, prados, flores, regatos, e os animais pacíficos que nela repousam. Os arcades quase não sentiram a magia do mar, nem do ar, que o Romantismo povoaria de duendes e mistérios. Na própria terra, a sua consciência não teve noção, ou necessidade do subterrâneo, da caverna (CÂNDIDO, 1997, vol. 1, p. 51)

Nesse aspecto, a forma do poema cabralino ultrapassa a superficialidade da paisagem, sem, contudo, empregar os encantos e mistérios do Romantismo. Veremos que a abordagem cabralina é frequentemente metonímica. Após abranger a natureza com a vista, o enfoque é aproximado até as menores partes, com detalhes de textura e cheiro, até que a paisagem deixe de ser denotativamente paisagem. Tanto a aproximação quanto o movimento inverso, também se verifica

em “Paisagem com cupim”, “De um avião”, ambos de **Quaderna**; e Alto do Trapuá, de **Paisagem com figuras**, por exemplo.

Havia no Arcadismo uma “destinação pública da literatura”, por meio de um endereçamento, conversa poética, de cunho sociável.

Quase sempre o árcade prefigura um público de salão, um leitor em voz alta, um recitador. Por um corolário baseado na própria estética baseada na estética natural, a literatura se torna forçosamente comunicativa, mais ainda, aspira a ser instrumento de comunicação entre homens –, geralmente homens de um dado grupo. Daí, a poesia marcada pelo que se poderia chamar sentimento do interlocutor, que se compraz nas odes raciocinantes e, sobretudo, na epístola, forma mais característica daquele sentimento. (*Idem*, p. 49)

Percebe-se, sobretudo na segunda fase da poesia de João Cabral, uma semelhante busca de comunicação em sua poesia, de modo especial em sua fase mais madura, notadamente a partir de **O Rio** (1953), com o ápice em **Morte e vida Severina** (1955). A observação dessa que é considerada a ponta mais frágil do sistema literário é a motivação de um importante estudo de Homero Vizeu, em **O poema no sistema** (2002), que será abordado oportunamente neste trabalho.

Voltando à paisagem árcade, passado o século XVII, os cultores da razão viram o racionalismo tomar rumos imprevistos, que tiveram traços consequentes na literatura. O culto à natureza pouco a pouco aproxima o homem da própria natureza.

A ordem intelectual prolonga a ordem natural, cujo mistério Newton interpreta para os contemporâneos. A atividade do espírito obedece, portanto a uma lei geral, que é a própria razão do universo, e não se destaca da natureza, como implicava o racionalismo dualista de Descartes. Uma nova razão, pois, unida à natureza por vínculo muito mais poderoso, inelutável na sua força unificadora. (*Idem*, 1997, p. 54)

Nesta ponte, que vai do objetivismo ao existencialismo, a subjetividade é restaurada na literatura.

Conservando, pois, o arcabouço do bom senso e da simetria matemática, as principais correntes do século XVIII amaciam-no de algum modo por um sentimento muito mais agudo dos fenômenos naturais e aquilo que se chamava de preferência *universo* ou *mundo* passa a chamar-se *natureza*. [...] O conceito de Natureza vai englobando o instinto, o sentimento, cujas manifestações, subordinadas a princípio, avultam a ponto de promoverem, em literatura, explosões emocionais que desmancham de todo a linha clara da Razão.

[...]

É elucidativa, a este propósito a voga do famoso conceito horaciano de que ‘para comover é preciso estar comovido’; preceito sempre referido, que assume então renovada importância e é tratado, menos como indicação de um recurso (*Idem*, p. 54).

Aí encontramos oportuna semelhança com a “*machine à emouvoir*” (máquina de comover) tomada de empréstimo a Le Courbusier por Cabral em seu “Lição de poesia” (**O**

engenheiro): “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil” (MELO NETO, 1994, p.79).

A base formal e temática da tradição greco-latina pôde revitalizar a poesia árcade, ao invés de engessá-la. Da mesma forma, a recorrente busca de João Cabral pela reafirmação da tradição literária, declarada desde as epígrafes e títulos de seus poemas – ainda que, muitas vezes, para traí-los, como afirma Luiz Costa Lima – é o que dá fôlego à renovação literária encampada pelo poeta.

Na transição pré-romântica, passa-se da nostalgia à utopia, que os românticos associarão ao anseio por uma identidade nacional e independente política e culturalmente. Em seguida, chega-se à fase mencionada, em que a palavra é menor que a natureza e a superioridade desta se compara ao sujeito. A natureza, para os românticos, é

Algo supremo que o poeta tenta exprimir e não consegue: a palavra, o molde estreito de que ela transborda, criando uma consciência de desajuste. Boa parte do mal do século provém desta condição estética de desconfiança da palavra em face do objeto que lhe toca exprimir. Daí o desejo de fuga, tão encontradiço na literatura romântica sob a forma de invocação da morte ou ‘lembrança de morrer’ (CÂNDIDO, 1997, pp. 32 e34).

Não é mera coincidência o fato de que os modernistas tenham retomado em chave crítica o nacionalismo dos primeiros românticos, pois, como foi visto, antes da década de 20. No período pré-modernista,

A literatura predominante se encontrava em uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa. Isto correspondia a uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a da República Velha (*Idem*, 2006, p. 224)

Sendo assim, o Modernismo, assim como o Romantismo podem ser considerados movimentos análogos de relativa renovação, desde que se entenda que essa relatividade deve-se mais a um empenho de renovação do que consideráveis mudanças estruturais na literatura.

É possível notar na estrutura da poesia cabralina muito das fontes que movimentaram a literatura brasileira, sobretudo no que diz respeito à paisagem. Ao mimetizar uma realidade arcaica, o poeta buscou influências arcaicas da poesia trovadoresca espanhola e, com isso, foi ao encontro da potência comunicativa da poesia árcade, quando esta se coloca para ser recitada, lida em voz alta. No entanto, o poema cabralino aproveita essa retórica, como veremos, de modo a atrair o leitor, causando-lhe estranhamento e desconforto. A opacidade do sujeito e o foco no objeto também são pontos de contato com a poesia árcade, que resultaram em caminhos diferentes para esta e a poesia de Cabral.

Ao revigorar a paisagem como representação nacional, o poeta renova o empenho dos românticos, fazendo jus à intensa acumulação crítica que lhe é possível, especialmente após o regionalismo já redimido da década de 30, segundo analisa Antônio Cândido:

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isso, no decênio de 30 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliavam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava depuração antoratória da linguagem com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo (CÂNDIDO, 2006, p. 225).

Isso significa dizer que o poema cabralino, quando trata do Recife, faz bom uso da acumulação literária, de modo que já não necessita atender às exigências compensatórias do exotismo pitoresco ou de uma delegação poética ao índio ou ao sertanejo para que represente suficientemente sua região. Junte-se a isso a importância de se explorar na lírica o regionalismo, que se tem representado muito mais largamente na prosa.

Veremos que, na poesia cabralina, mais do que a desigualdade entre palavra e natureza, parece haver entre elas um constante embate, com raros momentos de equilíbrio, que não passam de breve suspensão tensa do embate entre natureza e homem.

Decadência e modernidade em “Pregão turístico do Recife”

“Pregão turístico do Recife” é o primeiro poema do livro **Paisagem com figuras**, de 1955. O “pregão” mencionado no título remete à forma mais popular de propaganda: o anúncio do produto em voz alta, comum nas feiras, nas fazendas por onde passam os mascates trazendo novidades e, nas ruas, os vendedores ambulantes de quitandas e bugigangas. Os vendedores apregoavam geralmente em verso, aproveitando alguma melodia popular, jogos de palavras e trocadilhos para chamar a atenção do freguês. Essa característica do pregão confirma o intuito comunicativo, dos “poemas em voz alta” da obra de João Cabral de Melo Neto.

Assim como à experiência turística são associados *automaticamente* valores como qualidade de vida e bem-estar social (ver anexo 2), também à experiência poética se associam *automaticamente* experiências de contemplação e deleite, devido à forma como a recepção de poesia tem sido tradicionalmente construída. A transformação da natureza em paisagem (espaço da natureza que se abrange com um lance de vista) é análoga à transformação da matéria-prima em mercadoria. Veremos que, opostamente ao que se espera da forma mercadoria, a organização do poema “Pregão turístico do Recife” não esconde (ao menos não o tempo todo) as marcas de seu processo de composição. Por outro lado, não é abandonada a ideia da relação comercial prevista no pregão. Se na primeira parte do poema, o sujeito poético apresenta a paisagem como de “produto turístico”, posteriormente exige do leitor que redefina essa paisagem e o que esperava dela, assim como o que esperava do poema.

O leitor é atraído como turista, guiado pela voz do poema: a segunda pessoa surge inicialmente em tom de convite. O gênero da propaganda, em que se inclui o pregão, é uma mercadoria em potência máxima, uma vez que, além de atrair o cliente para a compra e associar ao produto valores morais e sentimentais – valores que humanizam o produto a ser vendido –, a construção da propaganda é também em si um produto.

Até a quarta estrofe, apesar do tom convidativo da segunda pessoa o leitor não foi levado a uma experiência turística “plena”, na qual ele possa esquecer-se de si e dos dilemas do mundo administrado. Ao contrário, a evocação provoca e desestabiliza o leitor-turista. O uso do advérbio “aqui” e da segunda pessoa na segunda estrofe (“podeis”) parece convidar o leitor a percorrer a paisagem, porém, a chamada para o “duelo” se revela na volubilidade no tratamento da segunda pessoa, que vai do convite à armadilha, tanto na quebra das expectativas do leitor, quando na eventual suspensão desse “diálogo”. Homero Vizeu faz uma análise dos efeitos dessa estratégia retórica da função conativa na poesia de Cabral:

[...] o papel relevante da função conativa, em um nível raro na poesia brasileira, revela a peculiaridade do poeta, que também é famoso por sua pesquisa metalinguística ou metapoética.

[...] A poesia épica, centrada na terceira pessoa, dá destaque à função referencial da linguagem; a lírica, reveladora da primeira pessoa, dá vazão à função emotiva. Já a poesia de segunda pessoa revela a função conativa e seria súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou vice-versa. Para o exame da poesia de Cabral, [...] o apelo e a provocação polêmica parecem ter por pressuposto uma espécie de igualdade entre interlocutores, até porque o apelo e provocação são parte do andamento argumentativo. Não haveria súplica nem exortação, mas uma espécie de interpelação próxima do desafio, de quem chama para o duelo. (ARAÚJO, 2002, p. 103)

Eis uma nova provocação dirigida ao interlocutor, que provavelmente quisesse encontrar uma paisagem mais dada à contemplação, pronta para o consumo, como aquela que se dá ao turista. Essa expectativa estaria estimulada, não só pelo título do poema, mas pelo fato de o leitor em questão estar bastante acostumado a uma lírica mais contemplativa ou emotiva. O gume antilírico do poema também questiona, com isso, as facilidades de consumo de cultura dispostas pelas novas mídias a serviço do leitor consumidor, as quais diminuía progressivamente o espaço da literatura e as possibilidades de debate.

A natureza se apresenta setorizada, “organizada”, de modo que se evidencia o processo de configuração da natureza em paisagem: o mar é uma montanha “regular”, de que se pode extrair uma “luz precisa”. A intervenção do trabalho humano se verifica na colonização da natureza local: na quarta quadra, em que “sobrados”, “calcários” e “rio” aparecem “apertados” na mesma estrofe, formando um só conjunto, na mesma paisagem. Também o trabalho do poeta se evidencia na transformação da matéria-prima, a linguagem, em poesia, principalmente pela forma como a tradição comovente da poesia tenha sido “descascada” até uma forma mais concisa e despojada.

Em Recife, os sobrados coloniais à beira do Capibaribe ainda hoje são paisagem turística e se localizam na rua da Aurora (anexo 2.2). A disposição dessas edificações à beira do rio sugere ainda outra leitura: os sobrados parecem apoiar-se uns nos outros, alicerçados pelas margens do rio, num equilíbrio próximo à queda. Há outra importante alusão a esses sobrados no livro publicado cinco anos antes, **O cão sem plumas**.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que "as grandes famílias espirituais" da cidade

chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).

Em **O cão sem plumas**, vemos que salas de jantar dos sobrados abrigam famílias abastadas de Recife. São símbolos do progresso econômico conquistado na economia canavieira, decadente (“pingando os mil açúcares”) ou nas modernas fábricas próximas ao litoral, de Moreno e Paulista, mencionadas em “Paisagens com cupim”. Desfaz-se facilmente, portanto, o aparente equilíbrio e serenidade daquela elite. A organicidade de **O cão sem plumas** faz com que essas “grandes famílias espirituais” participem da mesma estagnação dos “homens plantados na lama”, mesmo estando aquelas “de costas para o rio”.

Também em “Paisagem com cupim” de **Paisagem com figuras**, livro posterior a **Quaderna**, os sobrados reaparecem, só que em Olinda:

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro,
porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caiadas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

A convergência desses exemplos reforça o arruinamento da paisagem aparentemente equilibrada dos sobrados presentes na quarta estrofe de “Pregão turístico”. Na estrofe seguinte, o rio margeado pelos sobrados ganha o primeiro plano e faz circular ali seu sangue-lama, deformando mais ainda aquela paisagem antes cheia de “luz precisa”. Eis nova investida contra o leitor-turista, que talvez esperasse uma continuidade mais amena da lição equilibrada dos sobrados. O rio que os margeia não circula água, mas “sangue-lama”. Até então, o sangue é o primeiro elemento mais diretamente humano mencionado na paisagem, ainda que metonimicamente.

A deformação da paisagem nas últimas quadras parece escapar à organização e racionalização do poema. O contraste entre ordenação realizada pelo poeta e o modo desordenado como a natureza foi modificada pelo homem mimetiza o contraste entre a formação do sistema literário nacional e o atraso socioeconômico que deforma a nação. Ao dissecar a paisagem, a aparência abastada e progressista e a essência arcaica da estrutura socioeconômica brasileira são confrontadas, na medida em que são dispostas organicamente, como continuidade da mesma “paisagem”. O progresso cultural e econômico no Brasil desenvolveu-se como parte de uma

ideologia de segundo grau, como superestrutura “flutuante” sobre o uma estrutura atrasada de bases coloniais. Ainda na fase colonial, quando a dependência político-econômica do Brasil passou de Portugal para França e Inglaterra,

A estrutura colonial existente deveria permanecer para preservar esse modelo, tanto em benefício das classes dominantes brasileiras – segundo foi visto, de origem colonial – como em benefício do exterior.

Em consequência, as modernizações decorrentes da e necessárias à participação no mercado capitalista mundial eram adaptadas à estrutura colonial, isto é, “colonializadas”, encobrendo a existência do aburguesamento, na medida em que o colonial era a base última. [...] Tanto a estrutura colonial se modernizava, se aburguesava, como o processo de colonização sofria uma reversão, se “colonializava”. (WEBER, 1976, p. 66)

Essas adaptações necessárias à adequação do modelo econômico do capital competitivo mantiveram a ambiguidade da “paisagem” socioeconômica brasileira construída no poema: um país a um tempo moldado para o progresso e deformado pelo atraso. Para que isso seja perceptível, o leitor é levado a “ver de perto”. João Ernesto Weber explica a lógica desse modelo:

[...] a superestrutura importada ‘flutuava’ no meio social brasileiro, na medida em que não era homóloga a ele. O que significa que os setores dominantes, por necessidade de se vincularem ao exterior, também pelos próprios vínculos com ele estabelecidos, importavam a superestrutura burguesa-europeia, a fim de que ela representasse a “modernidade” da nação, na verdade, ela existia totalmente desvinculada da realidade global brasileira, e vinculada apenas à “nação restrita” dos setores dominantes. Consequentemente, a representatividade que deveria adquirir assumia, sob o ponto de vista da *realidade global*, as características de uma “fachada”, representativa de um real fictício, tornando-se sua funcionalidade ideológica a manutenção do *status quo* evidente: estando desvinculada do real (global), não possuía capacidade de penetrá-lo criticamente, permanecendo condicionada, em uma relação negativa ao todo, ao âmbito dos seres dominantes, que dela se beneficiavam, juntamente com o exterior (*Idem*, pp. 67-68).

As estratégias de aproximação ao leitor-turista no poema fazem supor que ele possivelmente desfrutava dessa fachada como se realmente correspondesse à realidade global brasileira. Da mesma forma que se busca o turismo como refúgio da realidade cotidiana, a literatura, e principalmente a poesia, também são tomados como forma de se refugiar da violência cotidiana. A “lição” dúbia presente da quarta estrofe se baseia não só no reconhecimento da existência dessa fachada fictícia vivida pelos brasileiros, mas procura também compreendê-la. Isso se confirma na última estrofe, na qual é apregoado o outro lado da mesma lição:

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte, mas a vida
(MELO NETO, 1994, p. 147).

A ideia de “lição” é recorrente e já quase tradicional na obra cabralina até **Paisagem com figuras**. Esse recurso é utilizado nos poemas do clérigo espanhol Gonzalo de Berceo, que viveu entre 1197 e 1264. Bastante estudados por Cabral, os poemas de Berceo guardavam nas últimas estrofes sempre alguma lição de moral, geralmente um ensinamento cristão. Em “Pregão turístico”, a paisagem se construiu e se arruinou até que sobrasse apenas o homem, não menos arruinado. Para chegar a essas lições, o interlocutor primeiramente é guiado pela paisagem em tom de convite. O leitor-turista é levado em seguida a tirar lições da precisão da paisagem, (4ª estrofe). Na 5ª e 6ª estrofes, o interlocutor é “abandonado” em uma paisagem que não inspira contemplação, nem a segurança geométrica das paisagens anteriores: ao contrário, é disforme e pútrida. A segunda pessoa volta a ser invocada na estrofe final, como uma declarada provocação, unificando as duas paisagens em um elemento: o homem.

A *lição* da última quadra é semelhante e também um prenúncio de **Morte e vida Severina**, obra publicada no mesmo ano da publicação de **Paisagens com figuras**. Em **Morte e vida**, o protagonista encontra diversas medidas para a vida: a cova, a terra e o nascimento. A frase de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas”, manipulada até a exaustão pelos iluministas e positivistas é ressignificada ao longo da trajetória de Severino. O final do auto de Natal não resolve a ambiguidade anunciada no título e não responde a pergunta de Severino: “se não vale mais saltar/ fora da ponte e da vida”. O Carpina afirma:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(MELO NETO, 1994, p. 202)

O nascimento da criança, reinicia o ciclo da vida do protagonista; essa nova vida não será menos “morte”, nem menos “Severina”. Em “Pregão turístico do Recife”, a primeira referência ao ser humano foi mencionada metonimicamente, na forma de “sangue-lama”, no entanto, atribuída ao rio. A menção seguinte ao homem é feita no coletivo: “e na gente que se estagna/ nas mucosas desse rio”. Repare-se que enquanto o rio *circula* seu sangue-lama – mesmo quase parando –, a gente *se estagna*. Em muitos poemas de João Cabral, inclusive o já mencionado **O cão sem plumas**, a

natureza se movimenta, protagoniza as ações, o que se oporia à suposição de que a natureza talvez devesse “posar” para a contemplação paisagem, por definição estática. De forma semelhante à literatura do Romantismo, em João Cabral a natureza se agiganta e se humaniza. Em contrapartida o homem não apresenta qualquer dinamismo, mantém-se à margem da natureza tolhido em sua capacidade de transformá-la. Isso certamente contraria por inteiro a impressão de progresso que a fachada da paisagem turística, ou mesmo a nossa “paisagem literária” apregoasse. Apesar da estagnação humana, João Cabral resgata o humano nessa paisagem, induzindo a movimentação do olhar do leitor. Finalmente, na última estrofe, faz-se necessário negar a morte para justificar que a vida do homem é – ou deve ser – a melhor medida de todas as coisas. É aí que se adensa a reflexão final de **Morte e vida Severina** e onde a frase de Protágoras ganha uma dimensão que atinge, por outros caminhos, o universal do homem.

PAISAGEM NARRATIVA E PAISAGEM HISTÓRICA

O poema “Alto do Trapuá” apresenta uma visão panorâmica do engenho do Trapuá, com espécies vegetais cultivadas para comercialização. Ali o homem aparece à margem da paisagem como uma espécie intrusa e de “difícil cultivo”. Esse poema faz parte do livro **Paisagem com figuras** (MELO NETO, 1955, pp. 146-147), doze anos após a publicação do primeiro livro, **Pedra do Sono**. **Paisagem com figuras** é publicado cinco anos depois d’**O Cão sem Plumas** e no mesmo ano em que se publica **Morte e vida Severina**. Os dois últimos são considerados pela crítica marcos de realização estética do poeta. A menção à cronologia é especialmente importante na obra de João Cabral de Melo Neto, pois trata-se de um poeta que persegue certos elementos e sistemas metafóricos, ensaia mecanismos poéticos, que vão amadurecendo e se transformando ao longo da obra. Segundo Antônio Carlos Secchin,

À paisagem espessa de **O cão sem plumas** respondem as rarefeitas **Paisagens com figuras** (1955): novamente um espaço de carência, mas, apesar da eventual incidência do núcleo úmido/ líquido da fase anterior, marcado predominantemente pela secura (SECCHIN, 1999, p. 95).

Justamente pelo fato de João Cabral ser muito conhecido por suas ideias fixas, é fundamental compreender o modo como se dá o enfretamento crítico dessas ideias. **O cão sem plumas** e **Morte e vida Severina** marcam uma mudança de dicção dos poemas publicados após 1950. A mudança é descrita pelo poeta na antologia de sua obra até 1956, organizada por ele em **Duas águas**. A orelha do livro esclarece a diferença de cada “água”, o que atesta um olhar coerente em relação ao que o poeta acreditava como poesia.

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos (LIMA, 1995, p. 260).

Na “segunda água”, há uma preocupação com a ponta mais frágil do sistema literário: o público. A avaliação de Cabral, num momento maduro de sua obra, parte do reconhecimento histórico de que a literatura refinou-se a ponto de atingir o auge do formalismo, em um momento em que a cultura de massa ganhava uma abrangência jamais vista. Apesar disso, o público leitor ainda era pequeno, vulnerável e difuso. Essa conjuntura ganha uma dimensão ainda mais complexa quando compreendida como sintoma dos mecanismos da formação nacional, fundamentados nas profundas relações de dependência econômica e cultural entre Brasil e Europa. Em “Literatura e

subdesenvolvimento”, Antônio Cândido fala a respeito da aguda consciência dos intelectuais pós-Segunda Guerra a respeito do irrevogável atraso da nação brasileira.

Na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base da cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada (CÂNDIDO, 2006, p. 174).

No artigo “Da função moderna da poesia”, verifica-se o reconhecimento de João Cabral em face das limitações enfrentadas pelo poeta moderno diante dessa situação do sistema literário.

A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. A realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direto dos autores clássicos (MELO NETO, 1994, p. 768).

A consequência desse novo olhar materializa-se na forma das quadras, com versos de cinco a oito sílabas e rimas emparelhadas. À exceção de “Alto do Trapuá”, que tem estrofes de maior fôlego, os demais poemas de **Paisagem com figuras** seguem essa estrutura, que se tornou preferida do poeta. A escolha partiu de estudos de poetas espanhóis do chamado *siglo de oro*, que utilizavam a métrica *cuaderna vía*. De acordo com A. D. Dereymond,

En este período, si bien hay algunos poemas narrativos en versos cortos y a menudo irregulares, se utiliza un otro grupo de versificación en um importante y casi homogéneo grupo de poemas: nos referimos al sistema denominado “la cuaderna vía”. Estrofas de cuatro versos de catorce sílabas (alejandrino) con cesura en medio y rima consonante (AAAA, BBBB, etc.). En estos poemas se da una regularidad mucho mayor que en el resto de la producción poética del período, y algunos hay que se sitúan muy próximos a una regularidad total (DEREYMOND, 1991, pp. 108-109).⁵

Gonzalo de Berceo, Góngora, entre outros espanhóis, foram sistematicamente estudados por Cabral no período em que trabalhou como diplomata na Espanha, principalmente na década de 50. Berceo era um clérigo espanhol que escreveu obras de hagiografia em verso, entre as quais, **Vida del glorioso confesor Santo Domingo de Silos**, **Vida de Sancta Oria**, **Estoria de sennor San Millán** e o célebre **Milagros de Nuestra Señora**. Vale ressaltar que também a pintura catalã, as touradas e o flamenco formaram um rico arcabouço para as escolhas da poesia de Cabral desse período. O poeta encontrou semelhança fecunda entre a retórica e o caráter narrativo dessa poesia

⁵ Neste período, se bem que haja alguns poemas narrativos em versos curtos e amiúde irregulares, se utiliza um outro grupo de versificação em um importante e quase homogêneo grupo de poemas: “*a cuaderna via*”. Estrofes de quatro versos de catorze sílabas (alexandrino) com cesura no meio e rima consoante (AAAA, BBBB, etc.). Nestes poemas se dá uma regularidade muito maior que no resto da produção poética do período e há alguns que se situam muito próximos da regularidade total.

oral e a poesia de cordel que lia para os cassacos no engenho onde foi criado. Isso é narrado no poema “Descoberta da literatura”, de **Escola das Facas** (1980):

No dia a dia do engenho,
toda semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saíu um novo romance.
E da feira de domingo,
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um poema de barbante.
(MELO NETO, 1994, p. 447)

Guardadas as devidas proporções, João Cabral voltava-se à possibilidade de fazer uma poesia que atendesse melhor às exigências do sistema literário de um país em desenvolvimento em pleno pós-guerra. Sobre o apelo popular da poesia narrativa de Berceo, Dereymond afirma que

El predicador popular, en efecto, se veía obligado a presentar su mensaje de forma animada si quería que su auditorio lo captase, y, una vez ganada la atención del público, era necesaria habilidad suficiente para seguir cautivándola. Esta exigencia se vio urgida por cuanto, a partir del siglo XIII, los clérigos seculares se hallaban en franca competencia con los frailes mendicantes que predicaban en plazas y mercados; unos y otros, además, tenían en frente, por otra parte, a los juglares (DEREYMOND, 1991, p. 115).⁶

Para manter o público atento, utilizavam-se diversas fórmulas das *Artis rhetoricae*, tradicionais na Idade Média, como *topos* de falsa modéstia, interpelações à autoridade – invocações do tipo “está escrito” – e antecipações de que o autor será breve. Além disso, ao final de cada poema de Berceo, havia uma conclusão moral, voltada à doutrina católica.

João Cabral aproveitou, na fatura de muitos poemas da “água” mais madura, a forma das quadras com versos curtos e também o caráter narrativo, nítido em **O Rio e Morte e vida Severina**, por exemplo. As conclusões de caráter apologético estão presentes desde cedo na sua obra, nas “fábulas” e “lições”, o que arremata o traço argumentativo, muitas vezes pedagógico, que se manteve de maneira mais ou menos regular até as últimas obras.

A panorâmica do engenho do Trapuá, não revela uma paisagem estática, como num quadro. O movimento do olhar já inaugura o poema com o tom de convite do eu-lírico, que fala como quem aponta e percorre a paisagem: “Já fostes algum dia espiar/ do alto do Engenho Trapuá?”. O uso da segunda pessoa coloca leitor e eu-lírico em duas pontas de uma conversa. Apesar de não haver a “resposta” do leitor, a atenção dele está como que prevista na estrutura do

⁶ O pregador popular, com efeito, se via obrigado a apresentar sua mensagem de forma animada, se quisesse que seu auditório a captasse, e, uma vez ganha a atenção do público, era necessária habilidade suficiente para seguir cativando-a. Esta exigência se viu urgida porquanto, a partir do século XIII, os clérigos seculares se achavam em franca competição com os frades mendicantes que pregavam em praças e mercados; uns e outros, ademais, tinham à frente, por outro lado, os menestrelis.

poema (VIZEU, 2002, p. 103). Outro aspecto retórico que envolve o leitor nesse diálogo é o fato de a descrição desenvolver-se em forma de narrativa, permeada de verbos e expressões que colocam o leitor em estado de alerta, na expectativa do próximo verso:

Com as lentes que o *verão*
instala no ar da região
muito se pode *divisar*
do alto do Engenho Trapuá.

[...]

e *ali* estão, cão ou alcaide,
para defesa da propriedade.

Se se *olha* para o nascente,
se vê flora diferente.

[...]

São *lentes* de aproximação
as que instala o *verão*
no *mirante* do Engenho Trapuá.

Tudo permitem *divisar*
com a maior precisão:

(MELO NETO, 1994, pp. 160-162, grifos meus)

Os verbos “espia” (v. 1) “divisar” (v. 13), “olha” podem ser lidos no mesmo campo semântico de “verão”, cuja ambiguidade sugere tanto a 3ª pessoa do plural verbo ver no futuro do presente, quanto o substantivo que designa a estação do ano. Além disso, o advérbio “ali” e os substantivos “lentes” e “mirante” também direcionam e chamam o olhar.

A paisagem é apresentada nos limites de uma propriedade rural cujo endereço é anunciado na primeira estrofe. É o anúncio do interlocutor, que se coloca como conhecedor daquelas terras. Consta na pesquisa de Selma Vasconcelos que “João Cabral, em uma das muitas visitas que fez a Pernambuco, demonstrou preocupação com seu destino *post-mortem* e visitou o Alto do Trapuá, (município de Tracunhaém – PE), lugar que escolheu como o local onde queria ser sepultado.” (VASCONCELOS, 2009, p. 266)

Na segunda estrofe, a natureza se manifesta entre insumos da produção rural e extrativista: algodão, mamona, agave, palmatória, abacaxi, mandioca e avelós. Se vista à distância, do alto, a paisagem do engenho do Trapuá oferece a visão do proprietário, com certa ordem aparente, no entanto, quebrada pelos detalhes que só podem ser notados se vistos de perto, “com as lentes que o verão/ instala no ar da região”. Ao final da segunda estrofe, após a enumeração dos insumos, garantem-se os limites e a segurança da propriedade, com a cerca de avelós, “o cão ou o

alcaide”. Ao mesmo tempo em que se visualiza a propriedade “do alto”, “para o oeste” e “para o nascente”, a percepção sensorial fica mais densa e o leitor-interlocutor vai se arranhando nos sabres do abacaxi, na mamona feia, no pendão fálico do agave, na seiva urticante do avelós. A paisagem é “completada” pela presença daninha do “mato prolixo”, que quebra o ritmo, a ordem visual das cores e sensações de cada secção produtiva da paisagem. O mato também acaba inutilizando a porção de terra que ocupa, o que já revela a decadência da propriedade.

Na terceira estrofe, a voz do poema aponta novamente para o progresso produtivo da propriedade: o canavial, que invade o oeste da paisagem parece compensar a improdutividade de certa desordem da vegetação descrita na estrofe anterior. Por outro lado, essa mesma cana “feminina”, é também ácida, agressiva e invasiva. Em um outro poema de **Paisagem com figuras**, “Vento no canavial”, o canavial tem atributos de uma “simetria solta” , “como a das ondas na areia/ ou as ondas da multidão/ lutando na praça cheia” (MELO NETO, 1994, p. 151).

O andamento de prosa narrativa, cuja sintaxe se “ajusta” ao ritmo do verso, contribui para o distanciamento do eu-lírico, que afasta de si as atenções e empresta ao leitor apenas o olhar, que procura compreender o objeto, a paisagem. Em “Alto do Trapuá”, além dos verbos que guiam o olhar do leitor, há também aqueles em que as espécies vegetais da paisagem são tornadas sujeitos:

se vê o algodão que *exorbita*
[...]a mamona, de mais de altura,
que *amadurece* [...].
[...]
na paisagem que o mato prolixo
completa sem qualquer ritmo.
[...]cercas de avelós
que *mordem* com leite feroz

Só canaviais e suas crinas
[...] *desfraldando* ao sol completo
seus líquidos exércitos,
suas enchentes sem margem
que *inundaram* já todas as vargens
e *vão* agora de assalto
dos restos de mata dos altos.
(MELO NETO, 1994, p. 161, grifos meus)

Configurada em paisagem, a natureza aparece não só como objeto disposto à compreensão do leitor, mas como “lente de aproximação”: ela é tornada um aparato que potencializa a visão, a qual é projetada para além da simples observação do Engenho do Trapuá. O clima do lugar, que compõe e ilumina a paisagem é o que faz enxergar mais longe: “com as lentes que o verão/ instala no ar da região/ muito se pode divisar/ do alto do Engenho do Trapuá”. Também a estrutura do poema é colocada como aparato de enxergar, já que toda ela está voltada

para educar o olhar do leitor, questionando seus vícios e métodos, construídos ao longo de muitas décadas de recepção da lírica.

O foco, portanto, não está em quem vê, mas naquilo que é visto e em *como* se olha. Trata-se de uma estrutura que envolve o leitor, mas que não busca encantá-lo, pois os recursos retóricos não se voltam ao sentimento, mas ao raciocínio e à provocação, conforme analisa Homero Vizeu.

Para a análise de João Cabral, é interessante ter em mente esta “função encantatória” porque ao se referir a um interlocutor mais ou menos ausente ou inanimado – a poesia, no caso – em “Antiode”, o poeta fará um uso provocativo e francamente anti-encantatório do procedimento, o que não deixa de ser revelador dos usos a que o poeta submete os procedimentos retóricos sedimentados na língua (VIZEU, 2002, p. 101).

Os recursos de aproximação levam o leitor a ir ao encontro da voz do poema, que se apresenta como anfitrião, conhecedor da paisagem, que indica as direções e atributos com segurança. No entanto, se, por um lado, há o convite à contemplação, essa mesma paisagem agride o leitor na ponta de cada verso, já na segunda estrofe: “[...] cabeleira encardida”, “[...] sabres metálicos”, “o agave, às vezes fálico”.

A articulação retórica que ativa a curiosidade é conativa e também metalinguística. Dominique Mainguenau, mencionado em livro de Homero Vizeu, descreve uma categoria específica para o leitor incluído na estrutura narrativa e o chama de *narratário*, que seria o destinatário da narrativa, em comentário sobre procedimentos dêiticos de La Fontaine. Ao utilizar mecanismos conativos típicos da prosa, o poeta põe em movimento todos os elementos do sistema literário, uma vez que não só provoca o leitor, mas questiona o próprio instrumento poético e o uso que dele foi feito pelos poetas que o precederam (VIZEU, 2002, p. 101). Homero Vizeu continua mais adiante analisando o uso da função conativa pelo poeta, também explorada em “Alto do Trapuá”:

Em “Antiode” ou “Uma faca só lâmina”, o apelo e a provocação polêmica parecem ter por pressuposto uma espécie de igualdade de interlocutores, até porque apelo e provocação são parte do andamento argumentativo. Não haveria súplica nem exortação mas uma espécie de interpelação próxima do desafio, de quem chama para o duelo (VIZEU, 2002, p. 103).

Nas três primeiras estrofes do poema, a ambiguidade que oscila entre convite e incômodo passa à desconfiança a partir da quarta estrofe, que se inicia com uma conjunção adversativa:

Porém se a flora varia
segundo o lado que se espia,

uma espécie há, sempre a mesma,
de qualquer lado que esteja.
É uma espécie bem estranha:
tem algo de aparência humana,
mas seu torpor de vegetal
é mais da história natural
(MELO NETO, 1994, pp. 161-162).

O poema continua no mesmo tom de demonstração narrativa, que revela o elemento humano como parte da paisagem. A imobilidade que tem essa “espécie bem estranha”, “sempre a mesma,/ de qualquer lado que esteja” contrasta com dinamismo voraz da paisagem, paradoxalmente domesticada do engenho. A partir da penúltima estrofe, pouco se vê da abundância vocabular observada nas três primeiras estrofes.

Nesta parte do poema, vislumbra-se um aproveitamento poético da figura de “O bicho” (1947), de Manuel Bandeira. O sintetismo deste poema revela a grande capacidade de transfigurar momento cotidiano em poesia. O eu-lírico se detém o suficiente no instante para atingir uma eloquência lírica que toca em cheio a emotividade do leitor. Num poema de registro mínimo, a identificação com o leitor se dá por meio da interjeição do último verso: “O bicho, *meu Deus*, era um homem”.

Manuel Bandeira manteve com João Cabral uma fecunda correspondência na qual trocavam impressões sobre seus poemas, arte e cultura. Em resposta à carta de Bandeira, que continha “O bicho” e outros dois poemas, João Cabral comenta:

Achei-os excelentes, principalmente “O bicho”. Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um “fato”, com você faz. Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão. E isso é tanto mais impressionante, porque ninguém mais do que v. é capaz também de tirar todos os efeitos da atitude oposta, isto é, do puro funcionamento desses meios. Você já terá notado que meu ideal é muito mais este M. Bandeira do que aquele. Mas diante de poemas como “O bicho”, fico satisfeito por verificar que nenhum excesso intelectualista me é capaz de tirar a sensibilidade para poemas desta família (SÜSSEKIND, 2001, p. 60).

O poeta fala de “poemas desta família”, referindo-se a um tipo de poema mais afeito à espontaneidade, à inspiração do instante. De acordo com essa ideia, explicada em ensaio crítico de João Cabral, “Poesia e Composição” (MELO NETO, 1994, pp. 723-737), Bandeira pertenceria a uma família de poetas que “encontram a poesia”, enquanto Cabral faria parte do grupo dos que “procuram a poesia” (p. 723).

Para compreender em João Cabral a posição de poeta, é preciso considerar antes sua posição como crítico: ele mesmo se considerava antes crítico do que poeta e procurava exercitar a crítica na poesia. Seus ensaios críticos sobre arte e poesia, assim como seus comentários em

correspondência com colegas poetas, elucidam muito sobre suas escolhas como poeta. Em entrevista a Augusto Massi (1991), João Cabral declara:

Eu já frequentava uma roda literária com Lêdo Ivo e outros. O mais velho de nós, uma espécie de mentor, era o Willy Levin. [...] Meu ideal era ser crítico literário. Mas pensei que com 18 anos eu não tinha experiência nem cultura para ser crítico. Como ali todo mundo lia muito e escrevia poesia, comecei a escrever também (ATHAYDE, 1998, p. 149).

Ao abordar o elemento humano em “Alto do Trapuá” como parte da paisagem e ao mesmo tempo estranho a ela, o poeta faz um desdobramento poético da cena descrita em “O bicho” por meio da narrativa do ciclo reprodutivo humano – como se animal fosse –, cuja vida é ainda mais minguada, se comparada à da cana “aristocrática” mencionada na terceira estrofe. Ao contrário da cana, o homem é “como o coqueiro, consuntivo,/ é difícil na região seu cultivo”.

Nessa parte do poema, a variedade de adjetivos é mais rara em relação às três primeiras estrofes, em que a paisagem, anímica, é ricamente narrada. Na quarta estrofe, o recurso da repetição, intensamente utilizado em **O cão sem plumas** reforça, por meio da pobreza metafórica, a impossibilidade de realização do homem, incapaz de ter o domínio sobre a natureza e sobre a própria força de trabalho, que já não tem. Com as rimas de lama com lama, água com água, **O cão sem plumas** adquire um “andamento de prosa desativada, mimética e funcional” (VIZEU 2002, p. 127). Em “Alto do Trapuá”, o ritmo da descrição desacelera na penúltima estrofe e as metáforas gaguejam em torno da falta, incompletude – “sem alimento”, “baldio”, “vazio”, “ausência” e “fome”. Segue-se a descrição do ciclo de vida desse homem, o que lembra aquilo que o retirante presencia ao longo de seu caminho em **Morte e vida Severina**.

Compara-se o ventre inchado de quem passa fome a uma fruta, o que acaba se tornando “palha absoluta” à medida que o indivíduo cresce. Vem d’**O cão sem plumas** a exploração poética do contraste entre fecundidade, abundância da terra e a impossibilidade de o homem dominá-la – mais ainda, essa mesma abundância, dentro do sistema de produção capitalista, é também o que paradoxalmente tolhe o homem da sua força de trabalho e da possibilidade de uma vida digna. Esse processo social é o que Marx descreve como alienação, definida a seguir por Lukács:

[...] o desenvolvimento das forças produtivas provoca diretamente um crescimento das capacidades humanas, mas pode, ao mesmo tempo e no mesmo processo sacrificar os indivíduos (classes inteiras). Esta contradição é inevitável, já que implica a existência de momentos do processo social de trabalho, [...] como componentes inelimináveis do seu funcionamento como totalidade (LUKÁCS, 1981, p. 5).

Em “Alto do Trapuá”, o processo da alienação ganha forma estética: a paisagem, que poderia ser modificada pelo homem em benefício próprio, acaba por dominá-lo e desumanizá-lo. Além disso, a natureza adquire aspectos ainda mais humanos que do próprio homem: “até no grão

essa formiga/ de ar muito mais racional/que o da estranha espécie local”. No entanto, não é diretamente a natureza que aliena o homem, mas a relação que se tem desenvolvido entre o homem e a natureza por meio do modo de produção capitalista. Nesse processo, as relações de trabalho bestializam a vida humana, conforme comentou Lukács:

Marx, analisando economicamente a vida dos operários do seu tempo, mostrou a alienação nas expressões mais elementares da vida dos homens que com toda evidência são fundadas nos sentidos. Ele diz: ‘O resultado é que o homem (o trabalhador), se sente livre, enfim, somente nas suas funções bestiais, no comer, no beber e no sexo, tudo o mais no ter uma casa, na sua saúde corpórea etc., e que nas suas funções humanas se sente apenas mais um animal. O bestial torna-se o humano e o humano o bestial. O comer, o beber, o gerar, etc. são também, com efeito, simples funções humanas, mas são bestiais na abstração que as separa do restante âmbito da atividade humana e faz delas os fins últimos e únicos’ (MEGA, I. p. 86 [trad. it., *Manoscritti economico-filosofici*, cit., p. 301]) (LUKÁCS, 1981, p. 23).

No poema “Alto do Trapuá”, assim como em **O cão sem plumas**, a natureza se apresenta voraz e dinâmica; mesmo quando estagnada em lama, é corrosiva ou fecunda. O homem, por sua vez, aparece quase sempre à margem da paisagem, ainda que muitas vezes como extensão dela, inerte e coisificado.

A progressão metafórica que se desenvolve da fruta à palha, presente no poema “Alto do Trapuá”, apresenta-se como solução estética que dá a ver a bruta coisificação da vida humana:

Esse ventre devoluto,
depois, no indivíduo adulto,
no adulto, mudará de aspecto:
de côncavo se fará convexo
e o que parecia fruta
se fará palha absoluta
(MELO NETO, 1994, p. 162)

Essa transformação revela a potencialidade da natureza em servir ao proveito do homem; no entanto, quem acaba sofrendo essa transformação é o ser humano, por efeito da lógica do capital. Essa metáfora, uma das ideias fixas de Cabral, realiza-se por meio de um recurso chamado por Luiz Costa Lima de “descascamento”: “Mediante um procedimento progressivo realizado dentro da mesma imagem ou palavra, o poeta dilacera capa e capa, fere casca e casca à procura de algo que seja mais duro consistente e compacto” (LIMA, 1995, p. 256). Na parte I d’**O Cão sem plumas**, fala-se da fecundidade estagnada do rio, com a qual se identifica, entre outras, a imagem da fruta:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

(MELO NETO, 1994: p. 105).

Mais adiante, volta a imagem da fruta:

Seria a água do rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?
(*Idem*, p. 107)

Na parte II, em que o elemento humano contamina ainda mais a paisagem, uma metáfora é “explicada” por meio de outra, até que se chega à ausência mais absoluta e nela o homem continua inseparável da paisagem, petrificado, incapaz de mover-se.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua calça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco
(*Idem*, p. 109).

O fato de uma metáfora levar a outra (pluma – calça – palha – palha – camisa – folha de papel), numa aparente tentativa de explicação, não esclarece a imagem anterior, mas intensifica o poder reificador da linguagem, que gagueja e titubeia na tentativa de tocar o real. Em “Alto do Trapuá”, esse recurso é usado em escala menor, mas revela um caminho metafórico muito semelhante:

Esse ventre devoluto,
depois, no indivíduo adulto,
no adulto mudará de aspecto:
de côncavo se fará convexo,
e o que parecia fruta
se fará palha absoluta
(*Idem*, p. 162).

Na última estrofe, retomam-se as metáforas do olhar. No início do poema, o olhar é panorâmico e o ponto de vista é do alto de um mirante; no entanto, à medida que o poema avança, também o olhar se aguça e chega tão perto dos detalhes por meio das “lentes de aproximação”, até

que aquilo que se observa não seja mais paisagem propriamente dita, pois chega-se às coisas concretas de que é feita. Na aproximação vertiginosa da paisagem, é possível divisar uma formiga, a qual, após o desenvolvimento do raciocínio do eu-lírico parece ter maiores garantias de sobrevivência que “a estranha espécie local”. É pelo filtro da paisagem e de seu clima que é possível enxergar mais nitidamente a condição humana, que definha, mesmo diante do mais alto e complexo grau de dominação do homem sobre a natureza.

A opção por narrar teve, portanto, fortes consequências estéticas na poesia cabralina, que caracterizam a mudança do ponto de vista do poeta na “segunda água”. Cabral buscou as novas bases de seu trabalho poético em uma poesia primitiva, oral e, portanto, narrativa, para que pudesse alcançar o leitor com maior eficácia. Segundo Georg Lukács,

A poesia primitiva – quer se trate de fábulas, baladas ou lendas, quer se trate de formas espontâneas saídas mais tarde dos relatos anedóticos – parte sempre do fato fundamental da importância da *praxis*; ela sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorreu a sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos frequentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, essa poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente este fato fundamental da vida humana (LUKÁCS, 1965, p. 58).

Lukács argumenta que narrar ou descrever caracterizam posições distintas do escritor diante da sociedade, que são sintomáticas de momentos sucessivos do capitalismo (1965, p. 53). Segundo ele, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (1965, p. 62). Lukács afirma que os períodos históricos em que houve menos condições materiais de intervir na sociedade foram aqueles em que a literatura adquiriu um caráter mais “puro”, desenvolvendo mais ostensivamente o aspecto autônomo da linguagem. Esse voltar-se à técnica produziu na prosa e na poesia, o Naturalismo e o Simbolismo respectivamente, nos quais predominava o recurso descritivo. “Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *praxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo, o interesse do público se refigura em sucedâneos abstratos e esquemáticos da literatura” (1965, p. 59).

João Cabral desvencilhou-se da influência majoritária da poesia chamada *menor*, a simbolista, para dedicar-se a uma poesia que questiona e busca compreender a práxis humana. Por meio do recurso narrativo presente nos poemas da “segunda água”, questionam-se os processos históricos que formaram a paisagem e fizeram com que o homem ficasse à margem dela. A mesma estrutura poética também questiona os processos que formaram o leitor desafiado na trama poética de Cabral. No entanto, como nenhuma escolha literária é pura, permaneceram no poema cabralino “recalques” do simbolismo de Valéry e Verlaine: as metáforas profundamente visuais, muitas vezes insólitas, não são mais etéreas ou oníricas, como na primeira água, mas corrompidas pela práxis,

pela lama. Esse desrecalque vem a partir de julgamento e escolha do próprio poeta nesse momento mais maduro de sua obra, quando essas influências, que foram o batismo dos primeiros versos, já eram por ele consideradas mais como embasamento instrumental do que filosófico.

Valéry me ajudou com a psicologia da composição racional. Deu a um poeta jovem a coragem de recusar a inteira poética romântica, egocêntrica, tão importante na literatura brasileira, especialmente no período de 1930-1934... A leitura de Valéry me ofereceu outra opção, permitiu a realização do que eu já tramava. De resto, tenho profundas discordâncias com a poética de Valéry, com seu hermetismo. Ele é uma influência no sentido de revelação de possibilidades (ATHAYDE, 1998, p. 48)

Em um poema de **Quaderna** (1959), “De um avião”, o movimento narrativo-descritivo do olhar se inverte em relação a “Alto do Trapuá”. Enquanto neste, o olhar se aproxima da paisagem, naquele, relata-se o afastamento progressivo do observador, enquanto o avião decola. Na primeira parte, é possível ver os detalhes dos arredores do Campo do Ibura, onde se localiza o aeroporto dos Guararapes, no Recife. A vista se transforma a cada círculo que o avião percorre em movimento ascendente.

1

Se vem por círculos na viagem
Pernambuco – Todos-os-Foras
Se vem numa espiral
da coisa à sua memória

O primeiro círculo é quando
O avião no Campo do Ibura.
Quando tenso na pista
o salto ele calcula.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 227)

Nos primeiros círculos da trajetória, ainda é possível ver alguns detalhes da paisagem – mangue e mar, arrabaldes da cidade. A apresentação da paisagem à distância legitima-se pelo fato de ter sido experimentada e conhecida bem de perto pelo observador. Comparam-se, na segunda parte, a visão do “Recife à distância” à do “Recife íntimo”, da memória: “A paisagem que bem conheço,/ por tê-la vestido por dentro,/ mostra a pequena altura/ coisas que ainda entendo”.

A palavra *distância* se repete em várias estrofes, em oposição ao que pode ser ainda reconhecido pelo observador, ainda que o distanciamento vá “resumindo” os detalhes da paisagem e os substitua por contornos mais abstratos. A paisagem à distância é então purgada de suas imperfeições e em certo momento aparenta ser mais “dócil”, para a contemplação e a fruição artística.

3

[...]

Uma paisagem mais serena,
mais estruturada se avista:
todas de um avião
são de um mapa ou cubistas.

A paisagem, ainda a mesma,
Parece agora noutra língua:
numa língua mais culta,
sem vozes de cozinha.

Para língua mais diplomática
a paisagem foi traduzida:
onde as casas são brancas
e o branco, fresca tinta;
(MELO NETO, 1994, p. 229)

Na quarta parte, a cidade vai se convertendo em metáforas de luzes e cores, até que se torne um diamante, seja pelo contorno que as linhas formam, seja pela ideia de um prisma que funde a profusão de cores da paisagem:

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
o verde do mar azul,
O roxo do chão vermelho”.
(*Idem*, p. 230)

Na quinta parte, o poema volta a evocar a memória, retomando-a na primeira estrofe. Assim como o avião, também o discurso do poema também faz círculos:

Já para encontrar Pernambuco,
o melhor é fechar os olhos
e buscar na lembrança
o diamante ilusório”.
(*Idem*, p. 231)

Descreve-se a transformação da paisagem em produto de troca para contemplação artística ou para uma fotografia íntima; no entanto, um elemento faz com que ela se desmanche novamente na lama e no concreto de que é feita: o homem. No final da segunda, terceira e da quinta parte, o elemento humano parece interromper a apreciação da paisagem como arte, como linguagem.

2
[...]
(Já a distância sobre seus vidros
Passou outra mão de verniz.
Ainda enxergo o homem,
não mais sua cicatriz)
[p. 229]

3
[...]
Se daqui visse seu homem,
homem mesmo pareceria:

mas ele é o primeiro
que a distância enebolina

para não corromper, decerto,
o texto sempre mais idílico
que o avião dá a ler
de um a outro círculo.
[p. 230]

5
[...]
Desfazer aquele diamante
A partir do que o fez por último
de fora para dentro
da casca para o fundo.

Até aquilo que, por primeiro
se apagar ficou mais oculto:
o homem que é o núcleo
do núcleo de seu núcleo.
[p. 232]

Nas estrofes de 2 e 3 mencionadas acima, o distanciamento entre observador e objeto faz com que a paisagem se torne mais acabada e agradável ao olhar, assim como, à distância, também o poema talvez parecesse uma peça de contemplação idílica. No entanto, o eu-lírico quer mostrar, tanto em “Alto do Trapuá” quanto em “De um avião”, que aquilo que corrompe a vista é parte indissociável da paisagem. Nesse ponto, provoca-se uma incômoda identificação do “leitor-turista” como também sendo o elemento de construção e de corrosão da paisagem do texto e da paisagem nacional e mundial: o homem em sociedade.

Lukács comenta um poema de Goethe chamado “*Ultimatum*”, analisando especialmente a reflexão do poeta sobre a relação entre interno e externo, aparência e essência. Eis alguns trechos do poema:

Y así te digo por última vez:
La naturaleza no tiene núcleo ni cáscara
Mírate tú más bien
Si cáscara o núcleo eres
[...]
¿No está el núcleo de la naturaleza
En el corazón de los hombres?⁷

⁷ **Ultimatum**

Und so sag' ich zum letzten Male:
"Alles giebt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale;
Alles ist sie mit Einemmale;
Du prüfe dich nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist!"

A reflexão feita por Lukács nos é bastante oportuna para a análise do poema de Cabral. Este mobiliza os recursos do poema para que se enxergue por trás da paisagem, do que nela se condiciona ver, isto é, resgata uma percepção histórica da realidade brasileira retomando literariamente a natureza, o arquétipo em que se baseou a formação da nossa identidade e permeou os momentos mais altos da nossa literatura, como o Romantismo e o Modernismo. A paisagem cabralina, traz consigo essa genealogia literária, com a vantagem histórica de possibilitar uma consciência crítica suficiente para ver a realidade nacional além da “casca” a partir da relação entre homem e natureza. Segundo Lukács,

[...] la unidad de lo interno y lo externo en la naturaleza significa para ella misma la caducidad de una distinción entre los dos momentos; esa distinción es un problema puramente humano que no puede hallar solución más que en el comportamiento del hombre para con su mundo, para con la naturaleza y precisamente con el sentido de que el carácter nuclear del hombre se manifiesta en su capacidad de percibir, pensar y sentir lo interno y lo externo en su unidad y en que ese carácter nuclear es al mismo tiempo presupuesto y consecuencia de una tal visión, mientras, a la inversa, la naturaleza del hombre como cáscara se encuentra en una relación no menos necesaria con el desgarramiento de la vinculación entre lo interno y lo externo⁸ (LUKÁCS, 1972, p. 482)

De volta ao poema de João Cabral, “De um avião”, nas estrofes citadas da parte 5, inverte-se subitamente o movimento de distanciamento: o olhar vai ainda mais perto do que no ponto de partida do avião, no início do poema. Aí, as pontas se unem, num processo discursivo de progressão e regressão, como acontece na prosa argumentativa – a conclusão retoma o que foi

"Wir kennen dich, du Schalk!
Du machst nur Posen;
Vor unsrer Nase doch
Ist viel verschlossen."

Ihr folget falscher Spur,
Denkt nicht, wir scherzen!
Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen?

(GOETHE, Johann Wolfgang von. "Ultimatum". Disponível em <<http://www.textlog.de/18654.html>>. Acesso em 10/11/2012)

⁸ A unidade entre o interno e o externo na natureza significa para ela mesma a caducidade de uma distinção entre os dois momentos; essa distinção é um problema puramente humano que não pode achar solução mais que no comportamento do homem para com seu mundo, para com a natureza e precisamente com o sentido de que o comportamento do homem se manifesta em sua capacidade de perceber, pensar e sentir o interno e o externo em sua unidade e em que esse caráter nuclear é ao mesmo tempo pressuposto e consequência de uma tal visão, enquanto, ao contrário, a natureza do homem como casca se encontra em uma relação não menos necessária com o desgarramento da vinculação entre o interno e o externo.

apresentado pela introdução – só que, no poema, esse movimento se dá perseguindo-se a imagem. Mais uma vez, falamos nessas duas pontas, que, unidas na trama do poema, permitem sucessivas conexões conceituais e visuais. Luiz Costa Lima menciona outras “duas pontas”, que aparecem no desenvolvimento metafórico da imagem da “flor” em “Antiode” (MELO NETO, 1994, pp. 98-102), poema de Psicologia da composição, de 1947.

Note-se então: da imagem da flor como “duas pontas” passa-se a “as duas bocas da imagem da flor”, as quais são a seguir nomeadas [...]. O fato que se dá é uma progressão imagética, a partir de uma imagem geradora: “duas pontas”. [...] Em vez de elas cada vez mais se afastarem do real nomeado – à semelhança do que sucede em Mallarmé – ao contrário, como se desconfiassem de sua força nomeante, são elas trocadas por outras e por outras mais, até que desta derivação resulte aquela que atinge o visível concretamente, o objeto visível e concreto que se procurou dizer. [...] Ao final do processo, saberemos por que flor pode reingressar no vocabulário cabralino. Ela deixa de ser ornamental mesmo tematicamente – isto é, ornamental quanto ao defunto – pois ela própria também é uma espécie de defunto. (LIMA, 1995, p. 236)

O movimento discursivo e imagético de unir duas pontas acontece também em “Alto do Trapuá”, que traz, na primeira estrofe “Com as lentes que o verão/ instala no ar da região/ muito se pode divisar /do alto do Engenho Trapuá” e, na penúltima estrofe: “São lentes de aproximação/ as que instala o verão/ no mirante do Engenho Trapuá.” Trata-se de um procedimento comum na literatura oral, para reforçar a memória em relação ao que havia sido dito no começo e emendar uma “lição” ou conclusão.

Em ambos os poemas, a visão *do alto*, que se aproxima até enxergar cada fragmento que compõe a paisagem, mimetiza o movimento de construção do poema, que também é, à sua maneira, “paisagem”, produto feito para contemplação, a qual, para que ocorra, frequentemente escondem-se as marcas do trabalho do poeta. Esses elementos, no entanto, não são negados ao leitor de João Cabral, já que seu lirismo peculiar foge ao encantamento tão caro ao gênero da poesia. O leitor é colocado em situações muitas vezes desconcertantes, pois, diante de um produto literário tradicionalmente feito para o deleite do espírito, o leitor é levado a raciocinar e questionar inclusive a forma como está habituado a ler poesia. Nas palavras de Luiz Costa Lima:

Desde logo, não se trata nem de versos facilitados, nem que recorressem à música ou à nostalgia da lírica usual. Cabral trata seu tema com o mesmo pesar seco com que o engenheiro dirige sua construção. Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona, é pela inteligência e pela “visibilidade” do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geometria se constrói (LIMA, 1995, p. 246).

Trata-se de uma poesia que deixa ver os dispositivos de sua construção porque desconfia dos próprios métodos que a acumulação literária disponibiliza ao poeta desta década.

Dessa maneira, questiona-se cada elemento do sistema literário, inclusive o próprio fazer poético. O uso lírico da paisagem também é questionado como engrenagem de exploração do mesmo processo social que a formou e que, metonimicamente também formou a nação. O leitor, que foi envolvido em uma paisagem construída à maneira de quem conta uma história, também se torna alvo de “armadilhas” que conduzem o olhar para o raciocínio crítico.

A ARQUITETURA DA GAIOLA

Como é característico dos poemas de **Quaderna**, “Mulher vestida de gaiola” é dividido em quartetos, 12 no total. A base métrica é a *cuaderna vía*, esquema formado por quadras de versos alexandrinos de 14 sílabas com uma rima em cada estrofe, utilizado principalmente em poemas religiosos de cunho didático por poetas como Gonzalo de Berceo, na Espanha medieval. Ocasionalmente, esses versos tinham uma cesura e formavam dois blocos sintáticos e rítmicos de sete sílabas, que não tinham rimas internas. Embora nos poemas medievais não houvesse uma grande preocupação em manter a igualdade métrica das sílabas, importava mais o ritmo cadenciado em cada grupo de sete sílabas, que facilitava a recitação em voz alta.

No poema de Cabral, a cesura do verso alexandrino formou não só dois blocos rítmicos, mas também dois versos. Por isso, versos pares rimam, os versos ímpares são brancos e as quadras podem ser agrupadas duas a duas, em períodos que ocupam oito versos. Nas duas últimas quadras, parece haver um período em cada estrofe, mas, ainda assim, é como se formassem uma pergunta apenas – uma continuando a outra – já que a última estrofe se inicia com letra minúscula.

O poema abre com a evocação de uma segunda pessoa feminina, que faz supor que a mulher anunciada no título o escuta: “parece que *vives* sempre/ de uma gaiola envolvida”. Essa é também uma técnica aproveitada dos poemas em *cuaderna vía*, que tinham no uso da segunda pessoa um ponto de comunicação com o leitor/ouvinte. De fato, a partir de **O cão sem plumas**, o poeta passa a uma dicção que assume a expectativa de uma atenção dialógica do leitor. A “segunda água” de sua obra contém “poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (LIMA, 1995, p. 260). É preciso considerar que essas duas escolhas do poeta – poemas em silêncio e poemas em voz alta – que ele chama de “duas águas”, não significam somente uma divisão de águas, dois caminhos, mas dois pontos de sustentação, como em uma construção. Percebe-se nos poemas de **Quaderna** um certo retorno crítico à primeira água, na qual, segundo o poeta, há “poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura” (LIMA, 1995, p. 260). Note-se que, mesmo no silêncio e no exercício do raciocínio e da releitura, Cabral considera ainda a comunicação, de forma que não se perde a preocupação com o leitor.

Em “Mulher vestida de gaiola”, como em outros poemas de **Quaderna**, a segunda pessoa surge na forma de alteridade poética. No caso desta obra, a segunda pessoa funciona menos como manutenção de um diálogo com o leitor do que como um ponto de partida de desenvolvimento do raciocínio do poema. A mulher é o elemento humano do poema, a presença de

uma subjetividade tornada objeto da linguagem, premissa argumentativa. Nas três primeiras estrofes, intriga pelo que a separa do mundo que a cerca, a gaiola.

Assim como em outros poemas de **Quaderna**, “Mulher vestida de gaiola” traz à tona a dimensão erótica do feminino. De acordo com João Alexandre Barbosa,

Por um lado, é a convergência de motivos espanhóis e nordestinos, visando sempre o resgate, por uma linguagem carente ou seca, de uma realidade cemitérios (em **Quaderna** há quatro: um alagoano, um paraibano e dois pernambucanos), de “Paisagens com cupim”, ou das condições de um ser igualmente deserdado na paisagem adversa (representados em “Poema[s] da cabra”); por outro lado, entretanto, o livro veicula, pela primeira vez de um modo dominador na obra de João Cabral, a temática do lirismo amoroso, ou mesmo erótico [...]. Não se pense, contudo, ser um lirismo amoroso facilitado pela tradição do tópico. Aqui, este lirismo entra sempre pela via que é a característica maior do poeta, isto é, pela lucidez com que faz da linguagem o próprio objeto a ser nomeado. (BARBOSA, 1996, p. 81)

Essa forma não convencional de representar o lirismo erótico toma a via não poética de João Cabral, por meio de suas metáforas concretas que tateiam buscando delinear o “objeto erótico”. É, pois, no jogo linguístico que o erotismo se constrói:

A maior contundência deste lirismo erótico-amoroso, pois está não apenas naquilo que é dito como no próprio jogo das articulações sintáticas, criando passagens e interrupções (verdadeiras *pulsões*, para falar com os psicólogos) entre o dentro e o fora – termos com os quais o poeta arma seu dizer erótico (*Idem*, p. 82).

Assim, o erotismo acaba sendo também mais uma ferramenta de compreensão da linguagem: o concreto se torna ponte para a compreensão do abstrato estético. O erotismo, assim como a linguagem, se constrói na relação entre o eu e o outro, entre o homem e mundo. Essas pontes se configuram visualmente, por exemplo, nas metáforas arquitetônicas e estruturais de “Mulher vestida de gaiola”, “A mulher e a casa” e “Rio e/ou poço”.

Em “Mulher vestida de gaiola”, a palavra “gaiola” se repete duas vezes em cada uma das três primeiras estrofes e quinze vezes ao longo do poema. A palavra gagueja, parece buscar a si mesma em seu eco, como se se olhasse no espelho buscando definir-se. À medida que a imagem da gaiola vai se transformando – em camisa, ilha, Pernambuco... – desfia-se um embate linguístico, que faz parecer que a palavra caminha sozinha.

Cabral cega o gume do encantamento e afia o da desconfiança, tanto em relação aos métodos da lírica, quanto da expectativa do leitor. Há uma objetivação máxima da linguagem, até que se façam perceber os limites de sua mediação. Isso se evidencia especialmente quando a linguagem parece falhar no seu trabalho de definição, assumindo a dificuldade comunicativa, que geralmente é escamoteada na lírica tradicional. *Tradicional* neste caso refere-se à lírica de raiz romântica – de Byron ou Goethe –, que se construiu juntamente com a configuração do sujeito burguês e, por isso, tem um eco duradouro na recepção de poesia. No Brasil, o rasto dessa influência avança desde o nosso longo Romantismo até o Modernismo, na melancolia de Manuel

Bandeira e Drummond. Estes estão certamente na esteira de influências de Cabral, ainda que pela “traição”, conforme Luiz Costa Lima (1995):

Bandeira e a recuperação da memória, o comovido canto do que o tempo, distanciado, irrealizou. Bandeira é assim o primeiro esteio quanto ao manuseio da palavra para a poesia moderna brasileira. Face a Cabral contudo, não podemos dizer que sua matéria fosse a linguagem. Lírico e sentimental, Bandeira ainda dispõe do território de suas vivências para a criação do verso. [...] Drummond compreende agudamente, ao contrário de Bandeira, a transitoriedade e insuficiência dos seus sentimentos, de suas emoções, de suas vivências para a leitura do poema. [...] Com ele [João Cabral] se completa um ciclo da expressão poética brasileira. Desmistificando-se o poema e o lirismo (pp. 223-224).

A conformação da lírica a que a crítica chama tradicional atua pela via do encantamento e nela a linguagem se basta em sua contemplação – abdica de comunicar e, por isso, de contaminar-se da alienação mundana. É por tomar o sentido oposto a isso, que a poesia cabralina se afasta do berço simbolista e surrealista. Apesar da “contaminação” dos métodos da poesia pura pela prosa e pelo adensamento do concreto, instrumentos semelhantes de manipulação da linguagem são usados, não para provocar contemplação, mas a dúvida, o incômodo e a aporia, ora desmanchando, ora restaurando a pretensa autonomia da linguagem na lírica. A respeito disso, vale lembrar Adorno (2003):

O paradoxo específico da configuração lírica da subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (p. 74).

O primor da técnica é o que traz a mediação com a vida e mantém certo equilíbrio a esse poema, que não se basta na perfeição formal. Na poesia de João Cabral, não encontramos o sujeito próprio da função emotiva da linguagem, mas uma voz que pensa e organiza o poema. Mesmo em uma configuração diferente daquela a que se refere Adorno, a linguagem também é tornada objeto, moldada por essa vontade organizadora. Adorno afirma que mesmo a solitária recepção do poema só o é por uma solidão pré-traçada da sociedade individual (ADORNO, 2003, p. 67). Portanto, mesmo na leitura silente que Cabral definiu a respeito de parte de seus poemas, há uma conformação estabelecida socialmente – e disso o poeta era consciente. Mais do que isso, veremos como a universalidade do poema cabralino se adensa justamente no reconhecimento do homem na forma lírica.

Em “Mulher vestida de gaiola”, como pudemos perceber, é possível ver os andaimes da construção poética, por exemplo, no progressivo movimento de definição das duas gaiolas. Há uma

preocupação que se pode considerar arquitetônica, não apenas pela transformação da gaiola em residência, mas pela beleza, harmonia e principalmente pela funcionalidade do conjunto. Cabral costumava evocar Le Corbusier ao considerar o poema como “*machine à emouvoir*” – máquina de comover –, eis a função da obra de arte para esse arquiteto e pintor, também segundo depoimento de João Cabral:

O Le Corbusier definiu uma vez a casa, no bom tempo dele, como uma máquina de morar. Uma vez li num artigo dele, [...] que dizia que um quadro é uma *machine à emouvoir*, quer dizer, uma máquina de comover, de emocionar. Então, foi minha ideia de poesia: uma máquina de emocionar. (ATHAYDE, 1998 p. 134)

Essa intenção aponta para a vocação interventora do poema, que, por meio da conformação plástica é capaz de tocar, atingir o leitor, questionando suas expectativas. O leitor é levado a questionar o que sabia sobre o signo *mulher*, o signo *gaiola* e a relação entre eles, entre o fora e o dentro da gaiola. A volubilidade entre prisão e aconchego em nenhum momento deixa o leitor confortável na arquitetura do poema. Pelo contrário: força-o a olhar o poema de todos os ângulos, para então começar a compreendê-lo. A ideia de poema-casa, em “Mulher vestida de gaiola”, desenvolve-se a partir dessa relação indissoluta e mesmo conflituosa entre interno e externo, que define os limites e a conformação da gaiola em que a mulher reside/veste em relação à gaiola-mundo. A respeito da arquitetura como obra de arte, Lukács ressalta:

la totalidad de una obra arquitectónica no es por principio perceptible con una sola mirada, simultáneamente, o sea, que la composición artística [...] y la conformación visual de un espacio externo y interno y de su relación orgánica, no puede componerse sino de la continuidad sintética de esos actos de recepción que temporalmente son sucesivos⁹ (1972, p. 396).

Diante disso, percebe-se que é justamente esse movimento que faz com que parte da conformação poética se dê pelo olhar do leitor, quando une as diferentes “vistas” externas às internas, tanto espacialmente quanto conceitualmente. Nas três primeiras estrofes, o limite da gaiola que abriga a mulher é suficiente. Na quarta estrofe, a “outra gaiola”, se refere ao espaço externo, que se abre ao tamanho do mundo. Expande-se primeiramente para o tamanho do mar “sem medida/ e aberto em todos os lados”. Na estrofe seguinte, o espaço amplia-se para a terra, “Pernambuco/ e o resto da geografia”. A ideia do espaço da gaiola-mundo oscila entre limite e liberdade, acolhimento e amplidão. Nela cabe toda a humanidade, no entanto, ali se debate um pássaro que ainda a acha pequena, pelo limite imposto pela mínima gaiola da mulher. A imagem do pássaro surge como um ponto de apoio, como manutenção da concretude da gaiola, que mais

⁹ A totalidade de uma obra arquitetônica não é por princípio perceptível com um só olhar, simultaneamente, ou seja, que a composição artística [...] e a conformação visual de um espaço externo e interno e de sua relação orgânica, não se pode compor senão pela continuidade sintética desses atos de recepção que temporalmente são sucessivos.

facilmente se relaciona à imagem do pássaro que à da mulher. Isso faz notar: é ela a intrusa, não o pássaro.

Em outro poema de **Quaderna**, “A mulher e a casa”, também se alude à relação entre interno e externo, comparado ao espaço arquitetônico: “Tua sedução é menos/ de mulher do que de casa:/ pois vem de como é por dentro/ ou por detrás da fachada. (MELO NETO, 1994, p. 241)” O mistério evocado pela figura feminina seduz porque instiga o eu-lírico a querer compreendê-lo por dentro. O leitor percorre junto com o sujeito poético o interior dessa mulher-casa, de forma que o mistério dela seja absorvido pela observação e pela inteligência, e não pela contemplação estática. Trata-se de um movimento semelhante ao que é feito em “Mulher vestida de gaiola”, questionando aquela mulher-mônada do Romantismo, impenetrável e indissoluta, à qual certamente o leitor estivesse mais acostumado. Nos poemas cabralinos que tratam da mulher, ela frequentemente se assume como construção abstrata, ao tornar-se parte da argumentação do poema. Por meio de uma dicção de ensaio crítico, o poema recusa o tradicional mecanismo ilusionista da lírica, e a mulher, comparada à casa, assume a forma arquitetônica, que exige que o olhar do observador se movimente em todos os ângulos e não se contente em vê-la apenas de fora: “uma casa não é nunca, só para ser contemplada;/ melhor: somente por dentro/ é possível contemplá-la (*Idem*).” Assim como em “Mulher vestida de gaiola” a metáfora do título de “A mulher e a casa” desdobra-se em outras, que à medida que avançam por dentro dessa casa, busca-se compreendê-la “por dentro”. O advérbio *dentro* aparece dez vezes nesse poema de oito quadras, escrito na mesma base métrica de “Mulher vestida de gaiola”, reforçando o desejo e o convite a conhecê-la “por dentro”. Dessa forma, descreve-se o movimento espacial e crítico que o poema exige ao raciocínio do leitor.

No percurso conceitual de “Mulher vestida de gaiola”, uma metáfora leva a outra, que leva a outra, poema adentro. Esse recurso gerador de imagens é chamado, por Luiz Costa Lima, de descascamento (1995, p. 256), na análise de “O cão sem plumas” e de “retificação interna da imagem” em “Antiode” (1995, p. 235). Em ambos, o movimento é essencialmente o mesmo: a progressão metafórica de uma imagem, que dá origem a outras, num processo nomeador que busca definir a primeira. Em “Mulher vestida de gaiola”, a imagem geradora é *gaiola* e a mulher é o referente para que se definam os limites daquela. A gaiola se torna blusa, residência, ilha, mar, Pernambuco, a humanidade inteira, para então voltar a ser casa e camisa. A respeito desse movimento do olhar, guiado pelo poema, Luiz Costa Lima comenta:

[...] o progressivo-regressivo cabralino é uma forma sempre aberta cuja diretriz é sempre o concreto real. Ela parte e volta ao concreto, em cada um desses momentos procurando mais intimamente dele se acercar, não por um processo de empatia, mas de nomeação (LIMA, 1995, p. 257).

O movimento de aproximação é também feito em “Paisagens com cupim”, no qual a paisagem pernambucana é aproximada até o detalhe do esfarelamento do reboco de um sobrado, ou à madeira podre de uma palafita. Ali, parte-se de uma visão panorâmica da cidade – o que define a ideia de paisagem – chegando-se a uma vertiginosa aproximação dos detalhes irregulares da matéria que compõe cada parte dessa paisagem, a qual, quando mostrada à distância, parecia calculada, homogênea e limpa. Já na segunda estrofe da segunda parte – cada parte se compõe de quatro quadras – começa o movimento de aproximação, que guia o olhar do leitor: “Vista de longe (tantos cubos)/ ela [Olinda] anuncia um perfil duro/ porém de perto seus sobrados/ revelam um fio gasto” (MELO NETO, 1994, p. 235). O ponto de vista do leitor acaba sendo também o ponto de vista do cupim, por dentro dos materiais que rói, e sempre por dentro: “Tudo se gasta, mas *de dentro*:/ o cupim entra os poros, lento” [...] “E não se gasta com choques,/ mas *de dentro*, tão pouco explode” (*Idem*, p. 237, grifos meus). A partir daí, apresentam-se materiais porosos e gastos que possam formar – ou deformar – cidades inteiras. Nesse poema, Cabral exercita o detalhamento dos vestígios de humanidade – as casas de palha, madeira, reboco, o canavial que alguém lavrou, fábrica em que alguém trabalhou – como uma forma de melhor enxergá-la:

São aldeias leves de palha,
plantadas raso sobre a palha
com os escavados materiais
que o cupim trabalha e o mar traz
[...]
Cidades também em colina
do mesmo tijolo de Olinda
também minadas por marés
(ora de cana) pelos pés.
[...]
Por fora o manchado reboco
vai-se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.
[...]
A cana latifúndia em volta,
com os cupins que ela cria e solta,
penetra ainda fundo: combate-as
até a soleira das fábricas.
(MELO NETO, 1994 p. 235-239)

O que é ainda mais engenhoso é que esse percurso também é feito do ponto de vista discursivo, quando demonstra o talhe duro da linguagem e a luta pela definição da palavra – até o limite do que o cupim rói –, de maneira que esta se torna também um vestígio de humanidade, como produto de trabalho. Esse traço foi percebido por Luiz Costa Lima a propósito da análise de “Os primos” em **O engenheiro**:

Observamos que a exigência feita pelo autor a si mesmo, desde o início, que a crescente criticização de seu instrumental e da tradição da qual deriva o levam, progressivamente, a dar ingresso ao homem. Sem dúvida, Cabral estabelece esta operação pensando decisivamente na poesia. Mas já este pensar substancial resulta da sua insatisfação face à maneira como ela está constituída, ou seja, na maneira como nela está rarefeito o próprio homem. [...] A preocupação com a linguagem, a preocupação com a poesia conduzem à preocupação com o homem. [...] A lucidez que se humaniza não conta senão com o trabalho da linguagem. O sentimento não mais serve à palavra poética. Ela há de procurar atingir o homem por onde não parece estar mais que sua implícita ausência (LIMA, 1995, p. 223).

O fato de o elemento humano aparecer apenas como vestígio possibilita que sejam feitas as conexões com a realidade social, isto é, o reconhecimento das relações entre o homem e a natureza no mundo objetivo. Nesse ponto, podemos voltar ao embate entre a mulher e o pássaro em “Mulher vestida de gaiola”, anunciado na sétima estrofe. É retomada a ideia de prisão de maneira ainda mais evidente; no entanto, é o pássaro quem exige liberdade diante da limitação determinada pela gaiola da mulher: “Tal gaiola, para ele, / mais do que gaiola é brida;/ como cárcere lhe aperta/ sua gaiola infinita (1994, p. 261)”. Os precisos limites da gaiola da mulher, antes “de matéria isolante”, agora são ameaçados pela gaiola externa, cuja “força expansiva” invade como a “enchente do mar de Olinda” (1994, p. 262).

A voz do poema termina perguntando por que justamente um espaço tão pequeno, ocupado pela mulher com sua gaiola, incomoda tanto o pássaro com sua gaiola infinita. A simetria do poema reforça a desigualdade entre estas duas forças: a interna, subjetiva, referente à mulher e sua gaiola, e a externa, objetiva, referente ao pássaro e à natureza que ele habita. Além da desproporcionalidade das forças, há que se considerar a afetação mútua delas, de modo que o limite entre o interior e o exterior se faz notar ao longo de todo o poema. A metalinguagem desse raciocínio é explicada por Lukács (1972):

Sólo cuando el sujeto creador es capaz de concebir la referencialidad de los objetos al hombre (al género humano) como síntesis de las propias determinaciones intrínsecas de estos y, al mismo tiempo, capaz de hacer desarrollarse orgánicamente las reacciones del hombre a su mundo circundante partiendo de una sustancia activa unitária que abarca todo eso, sólo entonces puede surgir este equilibrio tensional de subjetividad y objetividad como una nueva síntesis unitária y inmediata, sustancial y evocadora¹⁰ (1972, p. 472)

As referências ao mundo, encontradas na gaiola externa, culminam nos “três bilhões de humanidade”. O que há em comum, portanto entre a gaiola da mulher e a gaiola do pássaro, entre sujeito e mundo, é a humanidade. Para Lukács, é papel do artista intensificar essa presença humana na arte, de maneira a desfetichizar as relações entre interno e externo:

¹⁰ Só quando o sujeito criador é capaz de conceber a referencialidade dos objetos ao homem (ao gênero humano) como síntese das próprias determinações intrínsecas destes, ao mesmo tempo capazes de fazer desenvolver-se organicamente as reações do homem a seu mundo circundante partindo de uma substância ativa unitária que abarca tudo isso, só então pode surgir este equilíbrio tensional de subjetividade e objetividade com uma nova síntese unitária e imediata, substancial e evocadora.

Esteticamente, lo interno se concreta en el hecho de que la naturaleza penetrada por la actividad del género humano – la naturaleza en el intercambio con la sociedad – realiza una relación entre lo interno y lo externo que todos los fenómenos de la naturaleza se encuentran en íntima conexión con la existencia del hombre, y que, portanto – literalmente, no metaforicamente –, el núcleo de esos fenómenos toca inmediatamente el alma del hombre, se asienta dentro de ella: el artista auténtico tiene “meramente” que intensificar hasta llegar a la sustancialidad estética esa unidad de lo interno y lo externo que objetivamente está presente en todas partes, y llevar evocadoramente a consciencia su unidad absoluta¹¹ (1972, p. 481).

Em “Mulher vestida de gaiola”, percebemos essa relação entre homem e natureza refletida esteticamente. O que resta esclarecer é a desigualdade dessa relação que faz com que a gaiola-mundo ameace destruir a gaiola-mínima em que a mulher habita. Assim como em “Paisagem com cupim”, “O cão sem plumas” e outros, em “Mulher vestida de gaiola”, o elemento humano é representado apenas no rasto que deixou no mundo, isto é, no embate entre homem e natureza; a força que o homem encontra para sobreviver já não está em sua potência de dominar a natureza e domesticá-la para prover sua vida, mas apenas manter a sua gaiola na “exata medida” para a sua sobrevivência. Ainda assim, a sobrevivência não é garantida, mas continuamente ameaçada. Aqui, cabe repetir as perguntas finais do poema:

Por que ele [o pássaro], a quem sua gaiola
de outros lados não limita,
deseja invadir o espaço
de nada que tu lhe tiras?

Por que deseja assaltar
precisamente a área estrita
da gaiola em que resides,
melhor, de que estás vestida?
(MELO NETO, 1994, p.262)

Certamente o objetivo dessas perguntas é evocar outras no leitor; sendo assim, acrescentamos ainda uma pergunta: em que sentido esse poema lembra ao homem de sua própria humanidade? Os questionamentos do poema nos permitem perceber a desumanização do homem na realidade objetiva, por meio da fetichização de sua relação com o mundo e entre os semelhantes. O homem usa o conhecimento científico e prático do cotidiano para garantir sua sobrevivência; no entanto, essas ferramentas de sobrevivência do mundo administrado – as mesmas utilizadas para propagandear o bem-estar social, a qualidade de vida etc. – mascaram ainda mais a verdadeira condição humana e apagam a menor possibilidade de consciência sobre ela. Isso significa que, as

¹¹ Esteticamente, o interno se concretiza no fato de que a natureza penetrada pela atividade do gênero humano – já natureza em intercâmbio com a sociedade – realiza uma relação entre o interno e o externo, que todos os fenômenos da natureza se encontram em íntima conexão com a existência do homem e que, portanto – literalmente, não metaforicamente –, o núcleo desses fenômenos toca imediatamente a alma do homem, se assenta dentro dela: o artista autêntico tem “meramente” que intensificar até chegar à substancialidade estética dessa unidade entre o interno e o externo que objetivamente está presente em outras partes, e levar evocadoramente à consciência de sua unidade absoluta.

perguntas propostas pelo poema sequer são possíveis na realidade cotidiana. Segundo Lukács (1972), a adequação da obra de arte às necessidades do homem

incluye así también las catástrofes más espantosas, las más profundas tragedias, los más angustiosos desmascaramientos de la existencia humana. Al hacer visible y vivenciable – y afirmada en último término – esa adecuación incluso en la más cruel indiferencia del recurso causal del mundo externo para con los deseos y las representaciones de los hombres, incluso en los conflictos más irresolubles del ser histórico-social del hombre, el arte puede arrancar esas máscaras que aparentemente connaturales a la vida de los hombres, no son sin embargo más que desfiguraciones de su esencia de hombre, y puede revelar ésta como fundamento y principio unitario de la existencia humana¹² (LUKÁCS, 1972, p. 430).

O poema “Mulher vestida de gaiola” também resiste, como obra de arte que é, à força encarceradora do mundo objetivo. Essa resistência não se dá senão pela representação dessa força aprisionante, que “contamina” também a simetria e a ordem poética, mas permite o reconhecimento daquilo que há de mais humano no homem, ainda que pela negatividade.

¹² Inclui assim também as catástrofes mais espantosas, as mais profundas tragédias, os mais angustiosos desmascaramentos da existência humana. Ao fazer visível e vivenciável – e afirmada em último termo – essa adequação, inclusive na mais cruel indiferença do recurso causal do mundo externo para com os desejos e as representações dos homens, inclusive nos conflitos mais insolúveis do ser histórico-social do homem, a arte pode arrancar essas máscaras que aparentemente são conaturais à vida dos homens, não são, entretanto mais que desfigurações de sua essência de homem, e pode revelar esta como fundamento e princípio unitário da existência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a leitura dos poemas de **Paisagem com figuras** e **Quaderna**, buscou-se compreender as relações entre o eu-lírico e a paisagem e entre o poeta e sua poesia pela perspectiva do olhar cabralino. A maneira como o olhar do sujeito poético procurou guiar ou desviar o olhar do leitor foi uma das chaves dessas análises. Pudemos averiguar que essa “vontade organizadora” buscava intervir na reconstrução da imobilidade do leitor em relação à chamada lírica tradicional, já habituado a uma contemplação encantatória, que cristaliza e limita o que João Cabral considera entendimento lúcido do poema. Como foi dito, para o poeta, o poema deve sensibilizar o leitor a partir da inteligência, de maneira que este possa participar também ativamente da construção da leitura. A cada poema, o sujeito da poesia cabralina deliberadamente desestabiliza o ponto de vista do leitor ao desvelar os processos sociais por trás das paisagens nordestinas, assim como os processos e limitações da construção poética. A partir desse novo traçado, o poeta desafia o leitor a construir de maneira mais ativa a leitura do poema e a compreensão da formação nacional, reduzida estruturalmente na configuração da natureza em paisagem.

Para poder interferir no olhar do leitor, portanto, o poeta se utiliza da *educação pela pedra*, por meio da qual o poeta precisou aproximar sua lente até as miudezas ou distanciar mil metros para ter a medida mais precisa da compreensão da transformação dessa natureza em paisagem, isto é, para dar a ver a percepção do mundo circundante como construção e como essência, e não apenas como uma resultante estática e sem história. A originalidade dessa saída consistiu em que, para proceder a essa educação do olhar – vale lembrar, pela via da pedra –, o poeta procurasse literalmente movimentar o referencial visual do leitor para que este pudesse modificar e aguçar sua consciência do mundo e da poesia. Acima de tudo, a lição da poesia cabralina se fundamenta no reconhecimento da humanidade, como verdadeira missão desfeticizadora da obra de arte, para citar mais uma vez Lukács, ainda que isso se revele no aniquilamento do homem em suas relações sociais, dominadas pela mercadoria. Em uma nação periférica, essa consciência só nos foi possível na consolidação do sistema literário brasileiro com Machado de Assis, que nos pôde revelar uma consciência aguda da formação nacional pela via da negatividade. Com João Cabral não poderia ser diferente: a natureza em hipérbole reforça a coisificação do homem, que nesses poemas ganha um status inferior a qualquer planta, pedra ou bicho, desprovido até mesmo da possibilidade de reconhecer ou muito menos expressar sua condição.

é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem.
(MELO NETO, 1994, p. 113)

Por outro lado, foi o empenho do poeta João Cabral de Melo Neto que, traduzido em seus poemas-lições, com as lições de reconstrução do olhar, que a paisagem cabralina permite ao menos um passo decisivo para uma reconstrução da Nação – se não da paisagem socioeconômica do País, ao menos de uma consciência mais lúcida sobre ela.

ANEXO I

Anexo 1 – Poemas

“Poema”

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.

(MELO NETO, Pedra do sono. Rio de
Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 43)

“Pregão turístico do Recife”

Aqui o mar é uma montanha
Redonda, regular e azul,
Mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos do sul.

Do mar, podeis extrair,
do mar deste litoral,
certo fio de luz precisa
matemática ou metal.

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado do rio.

Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve
na escrita, na arquitetura.

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula

entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte, mas a vida.

MELO NETO, João Cabral de. **Paisagem com
figuras** (1955). In: **Obras completas**. Rio de
Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 147

“Alto do Trapuá”

Já fostes algum dia espiar
do alto do Engenho Trapuá?
Fica na estrada de Nazaré,
antes de Tracunhaém.
Por um caminho à direita
se vai ter a uma igreja
que tem um mirante que está
bem acima dos ombros das chãs.
Com as lentes que o verão
instala no ar da região
muito se pode divisar
do alto do Engenho Trapuá.

Se se olha para o oeste,
onde começa o Agreste,
se vê o algodão que exorbita
sua cabeleira encardida,
a mamona, de mais de altura,
que amadurece, feia e hirsuta,
o abacaxi, entre sabres metálicos,
o agave, às vezes fático,
a palmatória bem estruturada,
e a mandioca sempre parada
na paisagem que o mato prolixo
completa sem qualquer ritmo,
e tudo entre cercas de avelós
que mordem com leite feroz
e ali estão, cão ou alcaide,
para defesa da propriedade.

Se se olha para o nascente,
se vê flora diferente.
Só canaviais e suas crinas,
e as canas longilíneas
de cores claras e ácidas,
femininas, aristocráticas,
desfraldando ao sol completo
seus líquidos exércitos,
suas enchentes sem margem
que inundaram já todas as vargens
e vão agora ao assalto
dos restos de mata dos altos.

Porém se a flora varia
segundo o lado que se espia,
uma espécie há, sempre a mesma,
de qualquer lado que esteja.
É uma espécie bem estranha:

tem algo de aparência humana,
mas seu torpor de vegetal
é mais da história natural.
Estranhamente, no rebento
cresce o ventre sem alimento,
um ventre entretanto baldio
que envolve só o vazio
e que guardará somente ausência
ainda durante a adolescência
quando ainda esse enorme abdome
terá a proporção de sua fome.
Esse ventre devoluto,
depois, no indivíduo adulto,
no adulto, mudará de aspecto:
de côncavo se fará convexo
e o que parecia fruta
se fará palha absoluta.
Apesar do pouco que vinga,
não é uma espécie extinta
e multiplica-se até regularmente.
Mas é uma espécie indigente,
é a planta mais franzina
no ambiente de rapina,
e como o coqueiro, consuntivo,
é difícil na região seu cultivo.

São lentes de aproximação
as que instala o verão
no mirante do Engenho Trapuá.
Tudo permitem divisar
com a maior precisão:
até uma espiga sem grão,
até o grão de uma espiga,
até no grão essa formiga
de ar muito mais racional
que o da estranha espécie local.

MELO NETO, João Cabral de. **Paisagem com figuras** (1955) In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 161-162

“O bicho”

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

BANDEIRA, Manuel **Belo belo**, 1948

“De um avião”

1.
Se vem por círculos na viagem
Pernambuco – Todos-os-Foras.
Se vem numa espiral
da coisa à sua memória.

O primeiro círculo é quando
o avião no campo do Ibura.
Quando tenso na pista
o salto ele calcula.

Está o Ibura onde coqueiros,
onde cajueiros, Guararapes.
Contudo já parece
em vitrine a paisagem.

O aeroporto onde o mar e mangues,
onde o mareiro e a maresia.
Mas ar condicionado,
mas enlatada brisa.

De Pernambuco, no aeroporto,
a vista já pouco recolhe.
É o mesmo, recoberto,
porém, de celuloide.

Nos aeroportos sempre as coisas
se distanciam ou celofane.
No do Ibura até mesmo
a água doída, o mangue.

Agora o avião (um saltador)
caminha sobre o trampolim.
Vai saltar-me de fora
para mais fora daqui.

No primeiro círculo, em terra
de Pernambuco já me estranho.
Já estou fora, aqui dentro
deste pássaro manso.

2.
No segundo círculo, o avião
vai de gavião por sobre o campo.
A vista tenta dar
um último balanço.

A paisagem que bem conheço

por tê-la vestido por dentro,
mostra, a pequena altura
coisas que ainda entendo.

Que reconheço na distância
de vidros lúcidos, ainda:
eis o incêndio de ocre
que à tarde queima Olinda;

eis todos os verdes do verde,
submarinos, sobremarinos:
dos dois lados da praia
estendem-se indistintos;

eis os arrabaldes, dispostos
numa constelação casual;
eis o mar debruado
pela renda de sal;

e eis o Recife, sol de todo
o sistema solar da planície:
daqui é uma estrela
ou uma aranha, o Recife,

se estrela, que estende seus dedos,
se aranha, que estende sua teia:
que estende sua cidade
por entre a lama negra.

(Já a distância sobre seus vidros
passou outra mão de verniz:
ainda enxergo o homem,
não mais sua cicatriz).

3.
O avião agora mais alto
se eleva ao círculo terceiro,
folha de papel de seda
velando agora o texto.

Uma paisagem mais serena,
mais estruturada, se avista:
todas, de um avião,
são de mapa ou cubistas.

A paisagem, ainda a mesma,
parece agora noutra língua:
numa língua mais culta,
sem vozes de cozinha.

Para língua mais diplomática
a paisagem foi traduzida:
onde as casas são brancas
e o branco, fresca tinta;

onde as estradas são geométricas
e a terra não precisa limpa
e é maternal o vulto
obeso das usinas;

onde a água morta do alagado
passa a chamar-se de marema
e nada tem de gosma,
morna e carnal, de lesma.

Se daqui se visse seu homem,
homem mesmo pareceria:
mas ele é o primeiro
que a distância enebolina

para não corromper, decerto,
o texto sempre mais idílico
que o avião dá a ler
de um a outro círculo.

4.
Num círculo ainda mais alto
o avião aponta pelo mar.
Cresce a distância com
seguidas capas de ar.

Primeiro, a distância se põe
a fazer mais simples as linhas;
os recifes e a praia
com régua pura risca.

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
e os rios, em corretos
meandros de metal.

Depois, a distância suprime
por completo todas as linhas;
restam somente cores
justapostas sem fímbria:

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
verde do mar azul,

roxo do chão vermelho.

Até que num círculo mais alto
essas mesmas cores reduz:
à sua chama interna,
comum, à sua luz,

que nas cores de Pernambuco
é uma chama lavada e alegre,
tão viva que de longe
sua ponta ainda fere,

até que enfim todas as cores
das coisas que são Pernambuco
fundem-se todas nessa
luz de diamante puro.

5.
Penetra por fim o avião
pelos círculos derradeiros.
A ponta do diamante
perdeu-se por inteiro.

Até mesmo a luz do diamante
findou cegando-se no longe.
Sua ponta já rombuda
tanto chumbo não rompe.

Tanto chumbo como o que cobre
todas as coisas aqui fora.
Já agora Pernambuco

é o que coube a memória.

Já para encontrar Pernambuco
o melhor é fechar os olhos
e buscar na lembrança
o diamante ilusório.

É buscar aquele diamante
em que o vi se cristalizar,
que rompeu a distância
com dureza solar;

refazer aquele diamante
que vi apurar-se cá de cima,
que de lama e de sol
compôs luz incisiva;

desfazer aquele diamante
a partir do que o fez por último,
de fora para dentro,
da casca para o fundo,

até aquilo que, por primeiro
se apagar, ficou mais oculto:
o homem, que é o núcleo
do núcleo do seu núcleo.

MELO NETO, João Cabral de. **Quaderna** (1959),
In: Obras completas. Rio de Janeiro: Nova
Aguilar, 1994, pp. 227-232

O cão sem plumas

I. Paisagem do Capibaribe

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues

de folhas duras e crespos
como um negro.

Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,
o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,
um parto fluente e invertebrado
como o de uma cadela.

E jamais o vi ferver
(como ferve
o pão que fermenta).
Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

Em silêncio se dá:
em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares

das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que "as grandes famílias espirituais" da
cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).

Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
Em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

II. Paisagem do Capibaribe

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas

é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;

muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco.

Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).
Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).

Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem
como se perde a água derramada:
sem o dente seco
com que de repente
num homem se rompe
o fio de homem.

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Difícil é saber
se aquele homem

já não está
mais alguém do homem;
mais alguém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

III. Fábula do Capibaribe

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro

elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado

à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio

a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres).

IV. Discurso do Capibaribe

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer

a fome que a vê.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geleias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu voo).

III. Fábula do Capibaribe

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres).

IV. Discurso do Capibaribe

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.

Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geleias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa

que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).

MELO NETO, João Cabral de. **O cão sem plumas**
(1950). In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova
Aguilar, 1994, pp. 103-116

“Paisagens com cupim”

1

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
Cai sobre o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

2

Olinda não usa cimento.
Usa um tijolo farelento.
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.

porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

Da madeira muito roçada,
das paredes muito caiadas,
de ancas redondas, usuais,
nas casas velhas e animais.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,
se mistura com o mar na praia:
que é por onde vão se infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.

3

Os arrebaldes do Recife
Não opõem os mesmo diques
contra o rio que em horas é
o mar disfarçado em maré.

Lá o mar entra fundo no rio
e em passos de rio, corredios,
derrama-se em todos os tanques
por onde a salmoura dos mangues.

O mar lá vai de água parda,
de rio, de boca calada.
É água de mar, também salobra.
Só que sonolenta e mais gorda.

E lá não se infiltra, quando,
o mar rói: corrompe inchando.
Não traz cupins de fome enxuta.
Traz úmidos bichos de fruta.

4

As vilas entre coqueirais
(as muitas Itamaracás)
mais que as constroem tal cupim:
ele mesmo as modela assim.

São aldeias leves de palha,
plantadas raso sobre a praia
com os escavados materiais
que o cupim trabalha e o mar traz.

São menos da terra que da onda:
tem as cavernas das esponjas,
das pedras-pomes das madeiras
que o mar abandona a areia.

Menos da terra que do mar:
dos cupins que ele faz medrar
e dão a tudo a carne leve
que o mar quer nas coisas que leve.

5

As cidades do canavial,
escava-as um cupim igual.
Ou outra espécie de cupim,
já que o mar cai longe dali.

Igaracú, Sinhaém, o Cabo,
Ipojuca e também
Muribeca, Rio Formoso:
há algo comido em seu estofo.

E outras ainda mais de dentro:
Nazaré, Aliança, São Lourenço:
imitam no estilo, no jeito,
casas de cupim, cupinzeiros.

Cidades também em colinas,
do mesmo tijolo em Olinda,
também minadas por marés
(ora de cana) pelos pés.

6

A paisagem do canavial
Não encerra quase metal.
Tudo parece encorajar
o cupim de cana ou de mar.

Não só cidades, outras coisas:
os engenhos com suas moitas
e até mesmo os ferros mais pobres
das moendas e tachas de cobre.

Tudo carrega o seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.

Em tudo paira o abandono
de meia morte ou pleno sono,
e esse deixar-se imovelmente
próprio da planta e do demente.

7

No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.

Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta, mas de dentro:
o cupim entra os póros, lento,
e por mil túneis, mil canais
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco
vai-se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.

E não se gasta com choques,
mas de dentro, tão pouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não quebra, se desmancha.

8

No canavial, antiga Mata,
a vida está toda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
coisas sem peso, pela doença.

Bichada até a carne rala da bucha
e do pau-de-jangada.
Até a natureza poída,
porém inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros.

9

Certas cidades de entre a cana
(Escada, Jaboatão, Goiana)
procuraram se armar com aço
contra a vocação do bagaço.

Mas o aço tomado deu mal:
não se fecharam ao canavial
e somente em bairros pequenos
seu barro salvou-se em cimento.

E nelas (como nas usinas,
que de aço também se vacinam,
nas quais só a custo a ferragem vive,
azul, nos meses de moagem)

a cana latifúndia em volta,
com cupins que ela cria e solta,
penetra ainda fundo: combate-as
até a soleira das fábricas.

10

O Recife, só, chegou a cristal
em toda mata e Litoral:
o Recife e a máquina sadia
que bate em Moreno e em Paulista.

Essas existem matemáticas
no alumínio de suas fábricas.
Essas têm a carne limpa,
embora feia, em série, fria.

O cupim não lhes dá combate:
nelas motores vivos batem
que sabem que enquanto funcionem
nenhuma ferrugem os come.

Mas nem na Mata nem no Litoral
há mais desse aço industrial
para opor-se ao cupim ao podre
que o mar canavial traz ou fosse.

MELO NETO, João Cabral de. “Paisagens com cupim”
in **Quaderna** (1959). In: **Obras completas**. Rio de
Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 235-240

“Mulher vestida de gaiola”

Parece que vives sempre
de uma gaiola envolvida,
isenta, numa gaiola,
de uma gaiola vestida,

de uma gaiola, cortada
em tua exata medida
numa matéria isolante:
gaiola-blusa ou camisa.

E assim como tu resides
nessa gaiola, cingida,

o vasto espaço que sobra
de tua gaiola-ilha

é como outra gaiola
igual que o mar: sem medida
e aberto em todos os lados
(menos no que te limita).

Pois nessa gaiola externa
onde tudo tem cabida,
onde cabe Pernambuco
e o resto da geografia,

três bilhões de humanidade
e até canaviais de usina
sei que se debate um pássaro
que a acha pequena ainda.

Tal gaiola para ele
mais do que gaiola é brida;
como cárcere lhe aperta
sua gaiola infinita

e lhe aperta exatamente
por essa parede mínima
em que sua gaiola-mundo
com a tua faz divisa.

Contra essa curta parede
entre ti e ele contígua,
que te defende e para ele
é de força, se é camisa,

todo o dia se debate
a sua força expansiva
(não de pássaro, de enchente
de enchente do mar de Olinda)

Por que ele a quem sua gaiola
de outros lados limita,
deseja invadir o espaço
de nada que tu lhe tiras?

por que deseja assaltar
precisamente a área estrita
da gaiola em que resides,
melhor: de que estás vestida?

MELO NETO, João Cabral de. “Paisagens com cupim”
in Quaderna (1959) *in: Obras completas*. Rio de
Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 261-262

MELO NETO, João Cabral de. “Paisagens com cupim”
in Quaderna (1959). *in: Obras completas*. Rio de
Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 241-242

“A mulher e a casa”

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

ANEXO II

i - Um “pregão turístico” atual¹³

Recife - Pernambuco - Brasil

RECIFE - ANIMAÇÃO E HISTÓRIA SE ENCONTRAM AQUI!

Recife, terra do frevo e fervor... Da simpatia inata que torna o seu povo mestre na arte da hospitalidade a seus visitantes. Para você, que anda pensando em conhecer essa cidade, a **XXX** oferece excelentes **pacotes de viagens**, capazes de tornar essa opção turística a melhor da sua vida!

E que tal seguir uma dica valiosa? Escolha um pacote pela **XXX** e desfrute das riquezas históricas e culturais desse paraíso nordestino que carrega em sua essência traços fortes e características particulares. **Recife** é, por assim dizer, o reduto da alegria. Também não é para menos, afinal seu clima tropical dispõe de temperaturas suficientemente equilibradas, aptas a manter o sol de verão praticamente o ano todo. Entre as atrações de um dos principais **destinos turísticos do Brasil**, está a praia de Boa Viagem, que possui 7 km de extensão, sendo considerada a orla mais famosa do local.

Vale ressaltar que **Recife** recebeu o título de "Veneza Brasileira", graças à arquitetura marcada por muitas pontes e rios em meio a sua paisagem urbana. Há quem diga que **a capital pernambucana** é reconhecida como um dos mais importantes centros de produção artística e cultural do Brasil. Esse fato é incontestável, afinal este é o berço de escritores, poetas, músicos e outras expressões. Difícil não lembrar Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues e Lauro Villares, nomes exponenciais e memoráveis, respectivamente, na literatura e artes plásticas. Se você curtiu esse **roteiro**, não perca tempo e viaje com a gente. Teremos prazer em transformar seu sonho em realidade!

Disponível em

<<http://www.parceiroscvc.com.br/site/turismo/1,34,1,s,recife;jsessionid=27B836CB3D1AA6F7652C482D846AE2E4.node3?par=cvc2&codigoIdioma=1&codigoDestinoTuristico=34&>>. Acessado em 22/10/2012

¹³ Propaganda de pacotes turísticos para o Recife, de uma agência de turismo.

ii – Rua da Aurora

O grande destaque da rua da Aurora são suas edificações que incluem sobrados de dois e três andares, o Ginásio Pernambucano, em estilo toscano, e a Assembleia Legislativa, com arquitetura romana. No passado, o trecho onde ficava essa rua e a do Hospício era coberto de mangues. Localizada à margem esquerda do rio Capibaribe possui esse nome por estar voltada ao lado leste, sendo a primeira a receber os raios de sol.

Disponível em <<http://www.fekaturviagens.com.br/index.php?pag=detalhes&cod=36>>.
Acesso em 22/10/2012

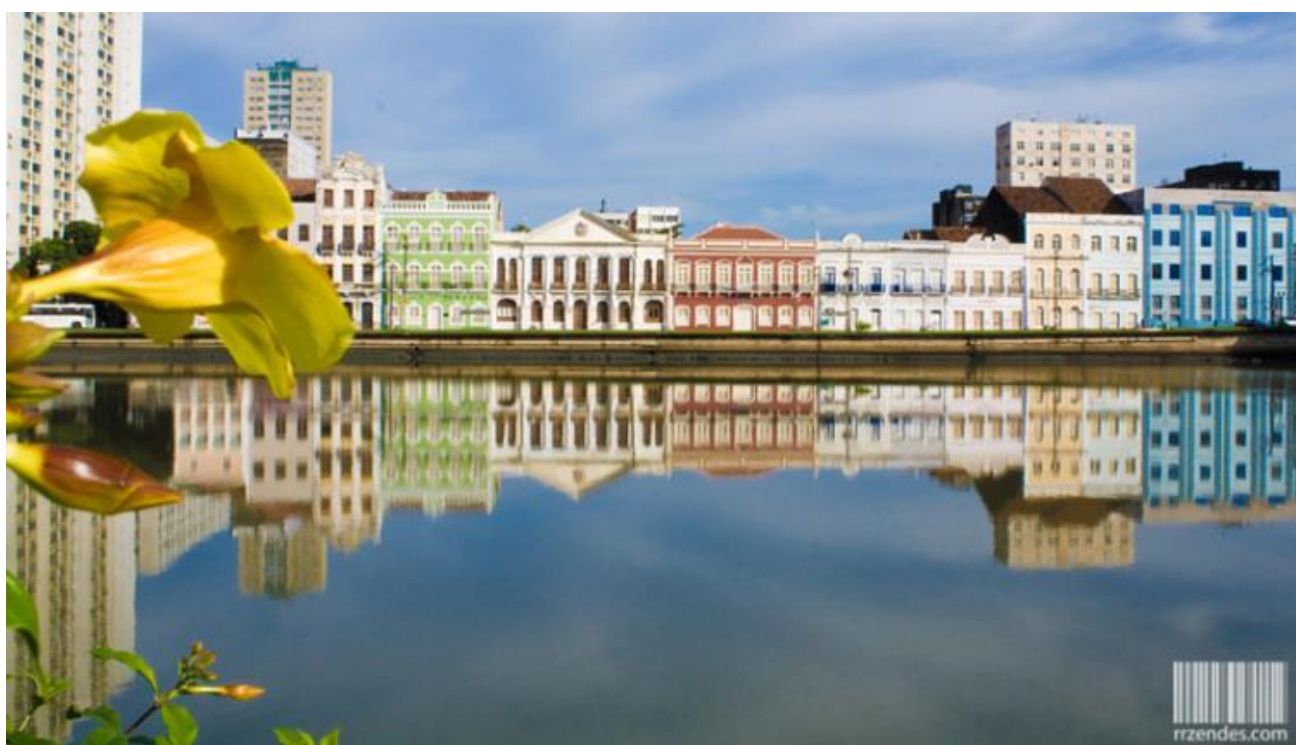


Foto: Rafael Rezende

<http://olhares.uol.com.br/rua-da-aurora-recife-pe-foto2715160.html>. Acesso em 27/10/12

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo. **Sentido da formação: Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Melo e Souza e Lúcio Costa**. São Paulo: Paz e terra, 1997
- ATHAYDE, Félix. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998
- BISCHOF, Betina. “Matéria informe e forma lúcida em *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto” in **Anais do XI Congresso Nacional da ABRALIC**, 2008. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/BETINA_BISCHOF.pdf> Acesso em 31/10/2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003
- CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006
- _____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1997, vol. 1
- _____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1976, vol. II
- _____. **Textos de intervenção**. Org. DANTAS, Vinícius. São Paulo: Duas cidades/ 34, 2003
- _____. **Vários escritos**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2011
- BARBOSA, João Alexandre. “Lição de João Cabral” In: **Cadernos de Literatura Brasileira/ João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- DEREYMOND, A. D. **História de la Literatura Española 1 – La Edad Media**. Barcelona: Ed. Ariel, 1991
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7ª ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. “Ultimatum”. Disponível em
<<http://www.textlog.de/18654.html>>. Acesso em 10/11/2012
- JAMESON, Fredric. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: **As Marcas do visível**. São Paulo: Ed. Graal, 1995

_____. Org. CEVASCO, Maria Elisa, Trad. CEVASCO, Maria Elisa; SOARES, Marcos César de Paula. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”. *In: A cultura do dinheiro: ensaios sobre globalização*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002

NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

LUKACS, Georg. “A alienação” *in: Ontologia do ser social*. Trad. HOLANDA, Maria Norma Alcântara, 1981, disponível em: <http://www.sergiolessa.com>

_____. “Culturas fechadas”. *In: A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34

_____. **Estética**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1972

_____. Org. Leandro Konder *et. al.* “Narrar ou descrever” *in Ensaios sobre Literatura*. Trad. Gizeh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965

MELO NETO, João Cabral de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

SÜSSEKIND, Flora. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001

VASCONCELOS, Selma. **João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta**. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, 2009.

VIZEU, Homero. **O poema no sistema**. Rio Grande do Sul: Editora UFRGS, 2002

WEBER, João Ernesto. “Modernismo”. **Do modernismo à nova narrativa**. Porto Alegre: Metrópole, 1976